



# Musica

1960 • MÄRZ • 3



# FRANZ VON SUPPÉ

## BANDITENSTREICHE

*Komische Oper in drei Akten nach B. Bontonnier von Ludwig Bender  
Musikbearbeitung und Neuinstrumentation von August Peter Waldenmaier*

Bisher 444 Aufführungen an 21 Bühnen

---

### Pressestimmen:

Wer da sagt, die Operette sei tot, der gehe hin und lasse sich von der Aufführung dieser „Banditenstreiche“ eines Besseren belehren! An ihnen ist nichts Schmalziges — aber genug echtes Sentiment; nichts Frivoles — aber genug sinnlicher Charme; nichts Zynisches — aber genug geistreicher Spott; sie bringen nicht einen einzigen „Schlager“ — und dennoch bringen sie ein ganzes Haus voll anspruchsvoller und anspruchsloser Zuhörer an dem Häuschen; mit ihrer temperamentvoll daherquirlenden Handlung, mit ihrer funkelnden, prickelnden, von A bis Z einfallsreichen Musik... in Summa: wir haben kaum je einen solchen Operetten-Treffer erlebt!

*(Lippische Rundschau, Detmold, Fl.)*

Im Operettenreich eine musikalische Delikatesse: Sie funkelt in allen Farben der Notenpalette. Wienerische Kantilene steht neben grotesker Opernparodie, südländisches Temperament neben französisch galant verkleideten Frechheiten. Einfallsreichtum und durchgefeilte Kompositionstechnik halten dabei einander die Waage.

*(Kasseler Zeitung, HF)*

Alle Achtung, das nennt man Tempo, das hat Schwung, Eleganz, ironischen Witz und herzlichen Humor, da ist herrliche Leierkastenmusik, da sind ausgezeichnete Melodien, da locken feurige Tänze. Mit großem Vergnügen sieht und hört man sich dieses heitere Spiel an, in dem sich kein Schmalz findet. Jubelnder Beifall, viel Szenenapplaus und Blumen waren der Dank des Publikums für die „Banditenstreiche“, die gewiß ein Serienerfolg, ein Bestseller werden.

*(Hessische Nachrichten, B. M.)*

Suppé, der glänzende Dramatiker der Wiener Operette, zeigt sich hier von seiner besten Seite: prachtvolle Einfälle, fast opernhafte Arien und Duette, großartige Ensembles, die bei den übrigen Wiener Meistern ihresgleichen suchen. Das Räuberquintett im zweiten Akt ist ein Kabinettstück ohne Beispiel. Glänzend gebaute Chöre, Finali lassen fast vergessen, daß man eine Operette vor sich hat. Von den vier komischen Figuren ist jede einzelne ein Paradestück.

*(„Die Union“, Leipzig, rth)*

Die Aufführung kam einer Neuentdeckung gleich. Franz von Suppé hätte sich in seinen kühnsten Künstlerphantasien nicht träumen lassen, daß seine „Banditenstreiche“ beinahe 80 Jahre nach ihrer Entstehung einen so durchschlagenden Erfolg erzielen würden.

*(Lippische Landeszeitung, Detmold, E. M.)*

Mit den „Banditenstreichen“ von Suppé wurde dem Repertoire ein abendfüllendes Werk von so reichen Qualitäten zugeführt, wie man es vom Schaffen der Gegenwart bisher vergeblich erhoffte. Eine spannungsreiche, lebenssprühende Handlung, fesselnd durch Gemütswärme und ein wahres Feuerwerk zündend komischer Pointen.

*(Thür. Landeszeitung, R. Hnn.)*

**ALKOR-EDITION KASSEL**

# NEUERSCHEINUNGEN FÜR

## Gitarre

### Alte Europäische Lautenmusik

für Gitarre frei bearbeitet und  
herausgegeben von Siegfried Behrend

<b>Altenglische Lautenmusik</b>	Ed. Nr. 523
<b>Altfranzösische —</b>	Ed. Nr. 524
<b>Altdeutsche —</b>	Ed. Nr. 525
<b>Altitalienische —</b>	Ed. Nr. 526
<b>Altspanische —</b>	Ed. Nr. 527
Preis je Heft . . . . .	DM 3.—

### Meisterwerke der Klassik

für Gitarre bearbeitet und herausge-  
geben von Erwin Schwarz-Reiflingen

**Das Schumann-Buch** für Gitarre  
42 Kompositionen von Robert Schumann  
Ed. Nr. 528 . . . . . DM 4.50

**Das Schubert-Buch** für Gitarre  
60 Kompositionen von Franz Schubert  
Ed. Nr. 529 . . . . . DM 4.50

(bereits früher erschienen: **Bach-Buch**  
(2 Bände) / **Händel-Buch** / **Haydn-Buch** /  
**Mozart-Buch**)

### Zwei Gitarren musizieren

Eine Sammlung von Gitarre-Duetten  
bearbeitet und herausgegeben von Erwin  
Schwarz-Reiflingen

**Heft 1:** Leichte Duette für den Anfang  
von Clementi, Mozart, Türk, Weber u. a.  
Ed. Nr. 530 . . . . . DM 4.—

**Heft 2:** Duette alter Gitarrenmeister:  
Carulli, Diabelli, Schlick, Sor u. a.  
Ed. Nr. 531 . . . . . DM 4.50

**Heft 3:** Mittelschwere Duette  
von J. S. Bach, Beethoven, Grieg, Hän-  
del, Schumann u. a.  
Ed. Nr. 532 . . . . . DM 4.50

**Heft 4:** Johann Sebastian Bach:  
Inventionen und Sinfonien.  
Ed. Nr. 533 . . . . . DM 4.—



**HANS SIKORSKI**  
HAMBURG 13

# MUSICA

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE  
DES MUSIKLEBENS

HERAUSGEGEBEN VON DR. GÜNTER HAUSSWALD

14. Jahrgang / Heft 3 / März 1960

## INHALT

FRYDERIK CHOPIN — HUGO WOLF

<i>Hermann Keller:</i> Chopin — Stil und Persönlichkeit . . . . .	133
<i>Lini Hübsch-Pfleger:</i> Polyphonie im Werk Chopins . . . . .	139
<i>Gottfried Schweizer:</i> Eugène Delacroix . . .	141
<i>Werner Bollert:</i> Hugo Wolfs „Corregidor“ .	143
<i>Willi Reich:</i> Dokument eines Gesprächs . .	148

MUSICA-BERICHT . . . . . 151

*Oper:* Hamburg S. 151; Berlin S. 152;  
Frankfurt S. 153; Weimar S. 153; Gera  
S. 154; Greiz S. 154; Leipzig S. 155; Re-  
gensburg S. 156; Plauen S. 156; Braun-  
schweig S. 157; *Konzert:* Hamburg S. 158;  
Berlin S. 158; Osnabrück S. 159; Essen  
S. 160; Mainz S. 161; Nürnberg S. 161;  
Baden-Baden S. 161; Greiz S. 162; *Bal-  
lett:* Köln S. 162; Wuppertal S. 163;  
*Musikstädte im Profil:* Bremen S. 164;  
Arolsen S. 165; *Musikfeste:* Kassel S.  
165; Elmau S. 166; *Funk:* Hamburg S.  
167; *Fernsehen:* Deutsches Fernsehen S.  
167; *Blick auf das Ausland:* Wien S. 168;  
Genf S. 169; London S. 170; Zagreb S.  
172; Mailand S. 172; Rom S. 173; Buenos  
Aires S. 173; Montevideo S. 175.

MUSICA-UMSCHAU . . . . . 177

*Sind Liederabende überholt?* S. 177; *In  
Memoriam:* Ernst Fritz Schmid S. 178;  
Edwin Fischer S. 179; Werner Saam S.  
179; Anton Filtz S. 180; *Blick in die  
Welt:* Musikedämmerung in Hollywood  
S. 180; Die „Philharmonia Hungarica“  
S. 181; *Zur Zeitchronik:* Vertrauen auch



in vertrackter Musiklage S. 182; *Porträts*: Walter Felsenstein S. 184; Felix Oberbeck S. 185; *Erziehung und Unterricht*: Sorgen der Musikerzieher S. 186; *Stimme des Lesers*: Orgelfragen S. 186; *Aus Wissenschaft und Forschung*: Eine Fux-Gesamtausgabe S. 187; *Unsere Glossen*: Für Kenner S. 188; *Vom Musikalienmarkt*: Louis Spohrs dritte Symphonie S. 188; Feier der heiligen Woche S. 189; *Das neue Buch*: Ein Beethoven-Buch S. 189; Romantische Chopin-Biographie S. 190; Renoirs Wagner-Bildnisse S. 190; Richard Strauss in Bildern S. 190; Brahms als Mensch S. 191; Johann Sebastian Bach S. 191; Michael Praetorius S. 191; David Köler S. 191; Hindemiths „Marienleben“ S. 192; Eine französische Enzyklopädie S. 192; Musik der Fremdkulturen S. 192; Ein Blockflötenhandbuch S. 193; Auch ein Musikerroman S. 193; Anekdotisches S. 194; *Zeitschriftenspiegel*: Wir notieren S. 194.

MUSICA-NACHRICHT . . . . . 195

#### MUSICA-BILDER

*Titelbild*: J. Schnoor von Carolsfeld: Bildnis Frau von Quandt (1819); Berlin, Nationalgalerie; Foto: Franz Stoedtner.

*Tafeln*: 7: Fryderik Chopin n. S. 134; 8: Chopin am Klavier; George Sand v. S. 135; 9: Hugo Wolf n. S. 142; Hugo Wolfs Handschrift v. S. 143.

*Abbildungen im Text*: Hugo Wolf S. 144; „Tristan und Isolde“ in Hamburg S. 151; „Der Rosenkavalier“ in Berlin S. 152; Verdis „Falstaff“ in Leipzig S. 155; Sutermeisters „Titus Feuerfuchs“ in Plauen S. 157; Prokofieffs „Semon Kotko“ in Brunn S. 159; Ballett „Romeo und Julia“ von Berlioz in Wuppertal S. 163; „Die Fledermaus“ im Fernsehen S. 167, S. 168; „Tannhäuser“ in London S. 171; Jakov Gotovac S. 172; Edwin Fischer S. 179; Johann Joseph Fux S. 187; Karl Böhm, war ursprünglich Jurist S. 188.

Einer Teilaufgabe dieses Heftes liegt der Prospekt „Musikalischer Frühling in Salzburg“ bei.

## PAUL GRAENER

11. I. 1872 — 13. XI. 1944

### op. 43a Palmström singt

Sieben Galgenlieder von Christian Morgenstern für mittlere Stimme (a-des") u. Klavier. EB 5170a DM 5.—

Igel und Agel — Das Knie — Gebet — Die weggeworfene Flinte — Der Gingganz — Himmel und Erde — Die zwei Wurzeln

### op. 43b Neue Galgenlieder

von Christian Morgenstern für mittlere Stimme (h-f") und Klavier. EB 5170b DM 5.—  
Gespenst — Der Seufzer — Das Huhn — Der Mond — Der Zwölf. El. — Philantropisch — Palmström

Paul Graener war der erste, der erkannte, daß die skurrilen Texte der Galgenlieder Christian Morgensterns erst mit einer kongenialen Vertonung zur rechten Wirkung kommen. Seitdem hat er viele Nachahmer gefunden, aber er bleibt der „Klassiker“ der musikalischen Galgen-Lyrik und hat als solcher treffsicher kleine Meisterwerke geschaffen.

Breitkopf & Härtel · Wiesbaden

## CARL REINECKE

23. IV. 1824 — 10. III. 1910

### Kinderlieder

#### Gesamtausgabe

Bd. I Nr. 1—35, EB 1040 DM 3.—; Bd. II Nr. 36—73 EB 1092 DM 3.—

### Zwanzig ausgewählte Kinderlieder

EB 4500 DM 3.50

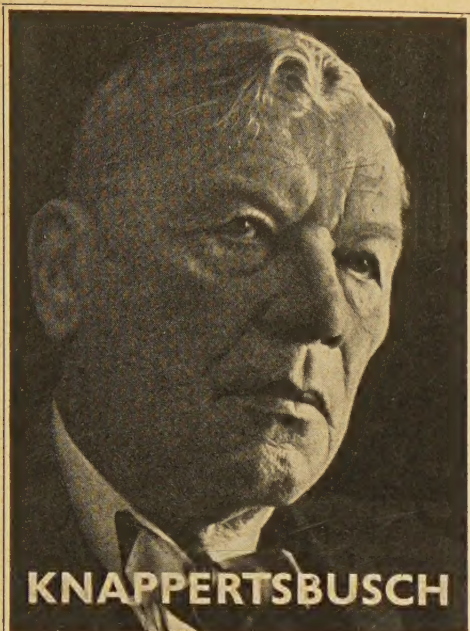
„... zeigen diese Liedchen doch das erquickende, besinnlich stimmende Bild eines urgesunden, wirklich natürlichen, unauffektiert-schlichten Musizierens für Kindermund. Die überwiegend lustigen Verse stammen übrigens größtenteils von Reinecke selbst. Stückchen wie ‚Schnick, schnack, Dudelsack‘, ‚Schneewittchen‘, ‚Das Schifflein‘ und das ‚Serenädchen‘ haben etwas zeitlos Anmutiges. Alles in allem — dieses Heft ist ein guter Wegbereiter zum Singen, zur Musik und — zu den Herzen unserer Jünsten.“

Zeitschrift für Musik  
„Pädagogen dürften mit diesen netten kleinen Liedern beste Erfahrungen machen.“

Österreichische Musikzeitschrift

Breitkopf & Härtel · Wiesbaden





**KNAPPERTSBUSCH**

# **EIN BILDBAND DER MUSIKFREUNDE BEGEISTERT**

Bühnenfotograf Rudolf Betz schuf einzigartige Aufnahmen, Walter Panofsky verfaßte den Text, das Vorwort schrieb Wieland Wagner

★

„Der Büchermarkt“ – Ein Bildband, der jedem musikliebenden Leser wärmstens empfohlen werden kann.

„Neue Ruhr-Zeitung“ – Eine treffend und liebevoll charakterisierende Schilderung des Menschen und Künstlers in Wort und Bild.

„Oberfränkische Zeitung Hof-Bayreuth“ – Das für jede Bibliothek außerordentlich wertvolle Buch ist eine höchstinteressante Lektüre und Bereicherung musikalischen Wissens.

„Trierische Landeszeitung“ – Der sorgfältig zusammengestellte Bildband wird allen eine Freude sein.

★

Format 18,2x24,5 cm, cellophanierter Kartonumschlag, 44 meist ganzseitige Bilder

**PREIS DM 9.50**

Zu beziehen durch jede Buchhandlung

**DONAU**



**VERLAG**

INGOLSTADT · DONAUSTRASSE 11

## **musica schallplatte**

ZEITSCHRIFT FÜR SCHALLPLATTENFREUNDE

3. Jahrgang / Heft 2 / 1960

✱

Jochim von Hecker: Chopin-Interpretation . . . . .	25
Wolf-Eberhard von Lewinski: Die akustische Lupe . . . . .	28

### **KRITISCHE BETRACHTUNGEN . . . . . 31**

Heitere Oper der Eleganz . . . . .	31
Fryderik Chopin . . . . .	32
Antiker Mythos . . . . .	34
Monaural — stereophon . . . . .	35
Die farbige Welt der Schallplatte . . . . .	36
Geistliche Musik S. 36; Cembalomusik S. 39; Orgelmusik S. 39; Orchester-musik S. 40; Sinfonien S. 41; Kam-mermusik S. 41; Lieder S. 42; Jazz S. 43; Sprechplatten S. 43; Folklore S. 43; Musiktherapie S. 44	

### **FORSCHUNG UND TECHNIK . . . . . 44**

Zur Geschichte der Schallplatte . . . . .	44
---	----

### **RUND UM DIE SCHALLPLATTE . . . . . 45**

Kammerorchester von Ruf: Die Stuttgarter S. 45; Interpreten im Profil: Franz Kon-witschny S. 46; Wilma Lipp S. 47; Bücher, die uns interessieren S. 47; Warum fehlt . . . S. 48	
---	--

### **BILDER**

Irmgard Seefried S. 31; Mathias Wie-man S. 35; Plattentaschen S. 32, 33, 34, 36, 37; Stuttgarter Kammerorchester S. 46; Franz Konwitschny Seite 47; Vergnügliches Seite 48	
--	--

ERSCHEINUNGSWEISE: „Musica“, vereinigt mit der ehemaligen „Neuen Musikzeitschrift“, erscheint zusammen mit der Zweimonatsschrift „musica schallplatte“ jährlich in 12 Heften.

SCHRIFTFÜHRUNG: Dr. Günter Hauswald. Alle Einsendungen, die den Inhalt betreffen, sind zu richten an die Schriftleitung „Musica“ bzw. „musica schallplatte“, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29–37, Tel. 2891–93. Nicht bestellte Manuskripte werden nur zurück-gesandt, wenn Rückporto beiliegt.

VERLAG: Bärenreiter Kassel, Basel, London, New York. BEZUG: „Musica“ kann durch den Buch- und Musik-handel oder unmittelbar vom Verlag bezogen werden. Preis für die Deutsche Bundesrepublik und alle übrigen Länder mit Ausnahme der Deutschen Demokratischen Republik und der Schweiz jährlich DM 18.—, halbjährlich DM 9.— zu-züglich Zustellgebühren. Einzelheft DM 1.80. Bezugspreis für die Deutsche Demokratische Republik DM 21.60. Be-zugspreis für die Schweiz sfr 19.90 zuzüglich Porto.

ANZEIGEN: Annahme durch den Bärenreiter-Verlag, Werbeabteilung, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29–37, Telefon 2891–93. Anzeigentarif auf Verlangen.

DRUCK: Bärenreiter-Druck Kassel.



# VIER NEUE OPERN BEI SCHOTT

GERHARD WIMBERGER

## **La Battaglia oder Der rote Federbusch**

Opernkomödie in acht Bildern. Text von Eric Spiess. Uraufführung im Rahmen der Schwetzingen Festschauspiele Mai 1960 durch das Ensemble der Deutschen Oper am Rhein, Düsseldorf

HANS WERNER HENZE

## **Der Prinz von Homburg**

Oper in drei Akten nach dem Schauspiel von Heinrich von Kleist. Für Musik eingerichtet von Ingeborg Bachmann. Uraufführung an der Hamburgischen Staatsoper im Mai 1960

KARL-BIRGER BLOMDAHL

## **Aniara**

Eine Revue vom Menschen in Zeit und Raum. Oper in zwei Akten nach Harry Martinsons „Aniara“ für die Bühne bearbeitet von Eric Lindegren. Aus dem Schwedischen übertragen von Herbert Sandberg. — Uraufführung an der Königlichen Oper Stockholm im Rahmen der Festschauspiele 1959, am 31. Mai 1959 — Deutsche Erstaufführung am 19. März 1960 an der Hamburgischen Staatsoper.

CARL ORFF

## **Oedipus der Tyrann**

Ein Trauerspiel des Sophokles von Friedrich Hölderlin (1957/59). Uraufführung im Rahmen einer Orff-Woche am 11. Dezember 1959 durch das Württembergische Staatstheater in Stuttgart. Nächste Aufführung Städtische Bühnen, Münster



# MUSIK-KALENDER 1960

23. – 27. April: Händel-Festspiele Halle
7. – 8. Mai: XVII. Kleines Musikfest Lüdenscheid
26. Mai – 6. Juni: Musikalischer Frühling in Salzburg
27. Mai – 12. Juni: Bergen International Festival
9. – 23. Juni: XXII. Musikfest Strasbourg / Frankreich
15. Juni – 15. Juli: Holland Festival  
Amsterdam – Den Haag/Scheveningen
6. – 17. Juli: Internationale Ferienkurse für Neue Musik  
Darmstadt
22. Juli – 20. Aug.: Bregenzer Festspiele
30. Juli – 7. Aug.: Sommerliche Musiktage Hitzacker
4. Aug. – 10. Sept.: Internationale Sommerkurse für Kammermusik  
und Orchester Schloß Weikersheim a. d. T.
7. Aug. – 9. Sept.: Münchner Opernfestspiele
13. Aug. – 7. Sept.: Internationale Musikfestwochen Luzern/Schweiz
16. – 22. Aug.: XV. Kongress der Jeunesses Musicales Berlin
18. Sept. – 4. Okt.: Berliner Festwochen
7. – 10. Okt.: Kasseler Musiktage

Nähere Angaben zu diesen Veranstaltungen finden Sie auf den folgenden Seiten oder in den beiliegenden Prospekten, außerdem in den Anzeigen und Beilagen der nächsten bzw. früheren Hefte



# musikalische jugend jeunesses musicales 1960

## 3 Führungstagungen für Laienmusik

auf Schloß Weikersheim a. d. T. / Württ.

»Neues Laienmusizieren«

Lehrgang vom 3. bis 9. Juni

»Laienmusik und Jazz«

Versuch einer Begegnung. 15. bis 22. Juli

»Jazz-Lehrgang«

22. bis 28. Juli

## Internationale Sommerkurse für Kammermusik und Orchester

auf Schloß Weikersheim a. d. T. / Württ.

### 4. August bis 10. September

Internationales Orchester und Chor

4. bis 14. August

Ludw. v. Beethoven: IX. Symphonie. Leitung Prof. Günter Wand (Köln)

Kammermusik 26. August bis 10. Septemb.  
Streicher: Prof. Kurt Stiehler (München),  
Werner Heutling (Hannover), Francis  
Aranyi (Seattle University, USA) / Holz-  
bläser: Prof. René Le Roy (Paris) / Blech-  
bläser: Prof. Walter G. Daum (Würzburg) /  
Kammerorchester und Oper („La Serva  
Padrona“ von Pergolesi): Klaus Bern-  
bacher (Hannover) / Gesamtleitung: Fritz  
Büchiger (München).

## XV. Kongreß der Jeunesses Musicales

Kongreßhalle Berlin 16. bis 22. August

Schirmherrschaft

Bundespräsident Dr. h. c. H. Lübke

Internat. Orchester und Chor: Beethoven,  
IX. Symphonie / Orchester, Chöre, junge  
Solisten und Komponisten des In- und  
Auslandes / Generalversammlung der  
FIJM / „Aufstieg und Fall der Stadt Ma-  
hagonny“ Oper von Brecht/Weill / Inter-  
nationaler Jugendklavierwettbewerb „Ewig  
junges Klavier“ / Jugendforen Jazz, Elek-  
tronische Musik, Oper / Musikfilme der  
Jeunesses Musicales / Ausstellung „20  
Jahre Jeunesses Musicales“

Informationen:

## Musikalische Jugend Deutschlands e.V.

Generalsekretariat: München 2, Neuhauser  
Straße 16, Telefon 29 52 67

# Händel-Festspiele 1960 in Halle (S) vom 23. bis 27. April

## VERANSTALTER

Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft, Sitz  
Halle (Saale), in Verbindung mit der Rat  
der Stadt Halle und den beteiligten Kul-  
turinstitutionen

## AUS DEM PROGRAMM

**Oratorien:** Samson / Susanna

**Opern:** Otto und Theophano / Imeneo (in Ver-  
bindung mit dem Tanzspiel Terpsichore)

**Chorkonzert • Kammerkonzert**

## MITWIRKENDE

**Dirigenten:** GMD H. Förster, Halle; GMD H.  
Kegel, Leipzig; Prof. H. Koch, Berlin, Na-  
tionalpreisträger; GMD Prof. H.-T. Mar-  
graf, Halle, Nationalpreisträger; C. Zech,  
Halle

**Spielleiter:** Prof. K. Hübenthal, Halle, Natio-  
nalpreisträger; Prof. H. Rückert, Berlin,  
Nationalpreisträger

**Bühnenbildner:** R. Döge, Halle; R. Heinrich,  
Berlin, Nationalpreisträger

**Solisten:** Th. Adam, R. Apreck, I. Arnold, W.  
Baumkirch, S. Cervena, I. Czerny, R.  
Dyballa, Ph. Fischer, S. Fischer-Fels, G.  
Frei, K. Hübenthal, S. Joachim, H. Kap-  
hahn, R. Lauböfer, C. Leib, B. Lenk, H.  
Löwa, I. Lüdecke, F. Matern, E. Milzkott,  
M. Ritzmann, I. Roil, W. Rosebenrg, H.-J.  
Rotzsch, R. Schop-Lipka, H. Schramm, F.  
Steffens, F. Stumpf, U. Taube, M. Verma,  
J. Vulpus, I. Wenglor, R. Zimmer, Das  
Ludwig-Schuster-Quartett, Halle, u. a.

Anforderungen von Prospekten  
sind zu richten an das

## Sekretariat der Händel-Festspiele

Halle (Saale), Gr. Nikolaistraße 5, Ruf: 318 47



## XXII. Musikfest Strasbourg

9. bis 23. Juni 1960

Ballette von: *Bartok, Florent Schmitt usw.*

Liederabend: *Elisabeth Schwarzkopf*

Symphonie - Konzert: Erstaufführungen  
von: *Jacques Casterède* (Rom-Preis), *Jean Rivier, Serge Nigg usw.*

*Francis Paulenc* spielt mit *Jacques Fevrier* sein  
Doppelkonzert für zwei Klaviere

*Isaac Stern* spielt Beethoven Violinkonzert

*Darius Milhaud* dirigiert selbst seinen »Service  
Sacré« für Solo, Chor und Orchester

*Gerard Souzay* singt: *Mahler*, Kindertotenlieder  
usw.

Genaue Auskunft und Vorverkauf:

S. Wolf · 24, Meisengasse · Strasbourg

## Musikalischer Frühling Salzburg

vom 26. Mai bis 6. Juni 1960

„Die Wiener Klassik“

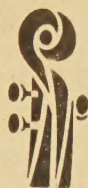
„Harmonie von Musik  
und Raum“

unter dem Patronat des  
Bürgermeisters von Salzburg

Ausführliche Programme,  
Auskünfte und Vorverkauf:

„Musikalischer Frühling  
in Salzburg“

Direktion: Salzburg,  
Marktplatz 9, Tel. 7 43 63



## INTERNATIONALE MUSIK- FESTWOCHE LUZERN 13. AUGUST – 7. SEPTEMBER

Schweizerisches Festspielorchester  
Philharmonia Orchestra of England  
Collegium Musicum Zürich  
Festival Strings Lucerne  
Juilliard-Quartett  
London Wind Quintet

Sinfoniekonzerte  
Chor- und Orchesterkonzert  
Kammer- und Orgelkonzerte  
Serenaden, Sonatenabende  
Lieder-, Klavier- und Harfenabende  
Schauspiel im Stadttheater  
Kunstaustellungen

Verlangen Sie das Generalprogramm (erhältlich  
ab Ende April) durch die Internat. Musikfest-  
wochen oder bei größeren Musikhäusern und  
Reisebüros



# KASSELER MUSIKTAGE 1960

vom 7. bis 10. Oktober

**Kammermusik**

**Hausmusik**

**Chormusik**

**Geistliche Musik**

**Orchestermusik**

**Oper**

**Arbeitsreferate  
mit Vorführungen**

**Vortrag**

**Offenes Chorsingen**

**Offenes Tanzen**

Sonderprospekt mit allen  
Einzelheiten im Laufe des Sommers



**ARBEITSKREIS FÜR HAUS-  
UND JUGENDMUSIK e. V.**

Kassel-W., Heinrich-Schütz-Allee 35

## MUSIK - AUSSTELLUNG KASSEL

**Noten • Bücher**

**Schallplatten • Instrumente**

in Verbindung mit den  
KASSELER MUSIKTAGEN

Sonnabend, den 8. 10.  
bis Montag, den 10. 10.

Eintritt freil

**HEINRICH-SCHÜTZ-SCHULE-KASSEL**

## Bregenzer Festspiele 1960

vom 22. Juli bis 20. August

Auf der größten Bühne Europas im Bodensee:

Spiel auf dem See „Wiener Blut“ von  
Johann Strauß am 13., 24., 30., 31./Juli,  
3., 6., 7., 10., 13., 14., 17., 20./August.  
Ballett auf dem See „Schwanensee“ von  
Iljitsch Tschaikowsky am 9. und 16.  
August.

Wiener Burgtheater:

Uraufführung „Galileo Galilei“ von  
Frank Zwillinger / „Der Verschwendet“  
von Ferdinand Raimund / „Prinz Fried-  
rich von Homburg“ von Heinrich von  
Kleist / „Der Barbier von Bagdad“ von  
Peter Cornelius  
Orchesterkonzerte der Wiener Sym-  
phoniker

Kartenvorverkauf im Kartenbüro der Bregenzer  
Festspiele, Theater am Kornmarkt, sowie in den  
DER-Büros.

7. bis 8. Mai 1960

## XVII. Kleines Musikfest

in Lüdenscheid

### Italienische Musik des Barock

Werbeblätter und Auskunft  
durch die Buchhandlung

**MAX ECKARDT**

(21b) Lüdenscheid, Wilhelmstraße 37



*Die musikalische Welt feiert in diesen Tagen das Gedenken an Fryderik Chopin und Hugo Wolf. Der große polnische Komponist, vor 150 Jahren geboren, und der bedeutende österreichische Musiker, vor 100 Jahren geboren, treten damit als Repräsentanten des 19. Jahrhunderts erneut in verstärktem Maße in unser Bewußtsein. Grund genug für uns, ihr Werk in der Gültigkeit für unsere Zeit zu überprüfen. Dem Gedenken möchten die nachfolgenden Beiträge dienen, die freilich nur Ausschnitte aus dem Schaffen beleuchten können.*

HERMANN KELLER

## CHOPIN — STIL UND PERSÖNLICHKEIT

Als der zwanzigjährige Chopin, der als Komponist und Virtuose schon mehr als eine bloße Lokalgröße geworden war, im März 1830 in Warschau seine beiden Abschiedskonzerte gab, ehe er seine Heimat für immer verließ, wurde er in den Zeitungen mit überschwenglichem Lob bedacht. Das Warschauer Amtsblatt schrieb, daß Polen dereinst auf Chopin so stolz sein werde, wie Deutschland auf Mozart — „ein offenkundiger Nonsens“ bemerkt Chopin ärgerlich dazu in einem Brief. Hat aber die Zeitung nicht recht behalten, ist die Prophezeiung nicht sogar übertroffen worden? In diesem Jahr feiert Polen den 150. Geburtstag seines Heros mehr als Deutschland Mozarts 200. Geburtstag im Jahr 1956: im Februar 1960 fand ein ausschließlich Chopin gewidmeter internationaler musikwissenschaftlicher Kongreß in Warschau statt; ein Klavierwettbewerb, ebenfalls nur mit Werken von Chopin, schloß sich an, bei dem die bedeutendsten Chopin-Interpreten aus aller Welt die Jury bildeten; die Werke Chopins, von denen die Eigenschrift erhalten ist, sollen in Faksimile-Ausgaben der Handschrift veröffentlicht werden; die unter dem Namen von Ignaz Paderewski herausgegebene Urtextausgabe der Klavierwerke Chopins soll durch eine streng wissenschaftliche Ausgabe ergänzt werden — welchem Tonsetzer wurden je in seinem Heimatland solche Ehren zuteil? Mag sein, daß die Polen in berechtigtem Nationalstolz geneigt sind, die Bedeutung ihres einzigen großen Komponisten zu überschätzen, aber man darf auch bei strengster Objektivität feststellen, daß Chopins Klavierwerke alle Wandlungen des Geschmacks in den letzten hundert Jahren ohne Einbuße überstanden. Wie vieles von dem, was in jenen Jahrzehnten der Hochblüte des Klaviervirtuosentums komponiert wurde, ist untergegangen oder zum mindesten verblaßt, Liszts Klavierwerke nicht ausgenommen, wieviel auch von der deutschen Romantik, selbst Schumann nicht ausgenommen. Welchen Eigenschaften hat Chopins Klaviermusik die Weltgeltung zu verdanken, die sie heute noch unbestritten besitzt?

Da ist nötig, zunächst der weitverbreiteten Meinung entgegenzutreten, daß Chopin vor allem Romantiker sei. Was heißt denn romantisch? In den letzten Jahrzehnten ist das Wort und sein Begriff ja nahezu zu einem Schimpfwort geworden. Es bedeutet heute im allgemeinen Sprachgebrauch soviel wie gefühlvoll im abschätzigen Sinn. (So hörte ich neulich in einem Konzert nach der d-Moll-Symphonie von Schumann einen Konzertbesucher sagen: „Sie ist ein bisle romantisch — aber immer noch schön!“) Wenn Chopins Musik „immer noch schön“ wäre obwohl romantisch, dann wäre sie mit vielen gleichgearteten Werken ihrer Epoche längst untergegangen. Es tut bitter not, der Entwertung und Entleerung des Begriffs Romantik entgegenzutreten.

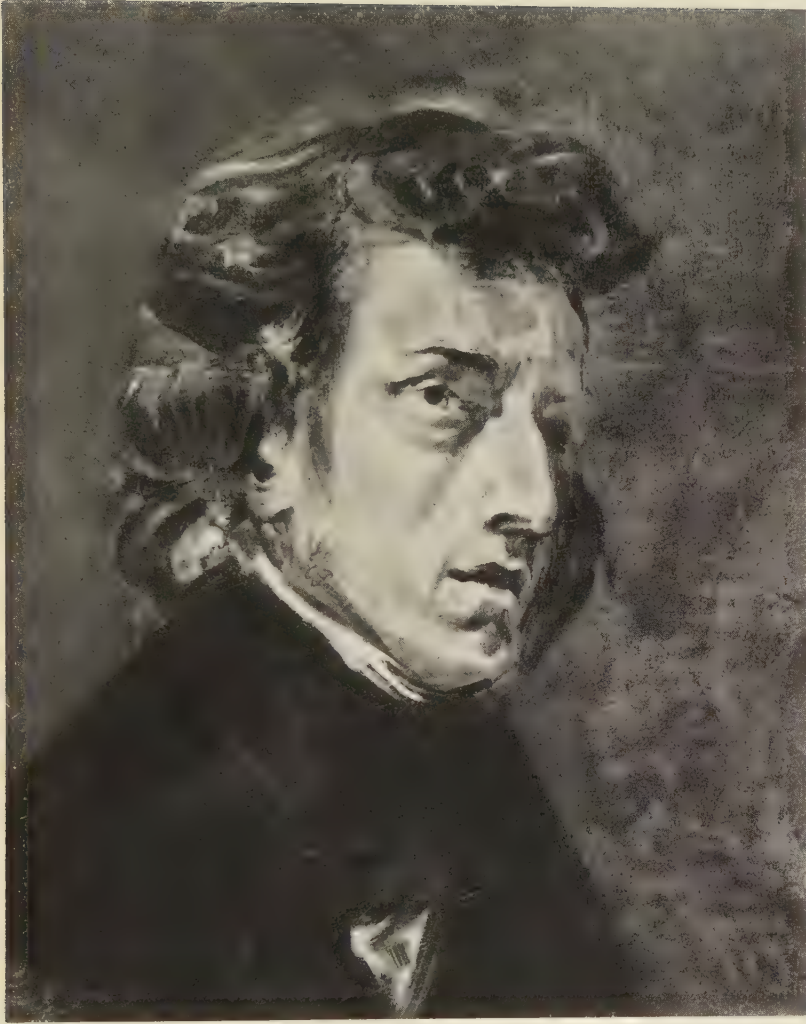


Freilich läßt sich die geistige Bewegung, die nach 1800 die Dichtung, die Altertumswissenschaft, die Philosophie und schließlich auch die Musik ergriffen hat, nicht auf einen leicht überschaubaren General-Nenner bringen, aber an einigen ihrer wichtigsten Merkmale läßt sich ablesen, was Chopin von der Romantik trennt. Die Romantik betont den Zusammenhang aller Künste und glaubt an einen fließenden Übergang von einer zu andern, und bei den echten Romantikern besteht ein inniger Zusammenhang zwischen ihrem Leben und ihrer Kunst. In diesem Sinn waren Berlioz und Liszt echte Romantiker; sie haben mindestens dieselbe Kraft auf das Leben selbst verwandt wie auf ihre Kunst. Man versteht die „Phantastische Symphonie“ nicht, wenn man nichts von Berlioz' Leben und ihrer Bedeutung für das Leben von Berlioz weiß. Von Chopins Leben dagegen braucht man nichts oder nur die zwei Worte: Warschau-Paris zu wissen, denn sein ganzes äußeres Leben ist nur die blasse Folie seiner Kunst. Auch die Briefe geben uns wohl vom Familiensinn eines emigrierten Polen Kunde, aber für das Verständnis des Künstlers bedeuten sie nichts oder fast nichts. Und von einem romantischen Zusammenhang aller Künste, von einem Universalismus der Kunst ist bei Chopin vollends keine Rede: mit einer Einseitigkeit und Ausschließlichkeit, für die es in der Musikgeschichte nur noch ein einziges Beispiel gibt, nämlich Domenico Scarlatti, verschreibt sich Chopin einem einzigen Instrument, dem Klavier. Beide großen Klavierkünstler, Scarlatti und Chopin, haben auch charakterlich manches Gemeinsame: in ihrem Leben das Bestreben, in ihre persönliche Sphäre niemandem Eintritt zu gewähren, und in ihrer Kunst, die Möglichkeiten des Instruments bis zum letzten zu erschöpfen. Auch die Titel mancher Klavierstücke von Chopin — Ballade, Nocturne — deuten nicht auf verhüllte Programm-Musik, — alles steht in den Noten selbst. Wie romantisch hat ihn doch Schumann in seinem „Carnaval“ mißverstanden: das kleine, mit „Chopin“ überschriebene Stück ist echter Schumann, ebenso die berühmte Rezension der Variationen über Mozarts „Là ci darem la mano“, in die Florestan und Eusebius poetische Gedanken hineinlegen, die Chopin nie in den Sinn gekommen wären; er hat sich ja auch halb ärgerlich, halb spöttisch von dieser Kritik sehr deutlich distanziert.

Es wäre verkehrt, in Chopin einen legitimen Fortsetzer der großen klassischen Tradition von Haydn, Mozart und Beethoven sehen zu wollen. Er wächst in Warschau mit der üblichen Salonmusik der Zeit auf, und selbst noch in seinen ersten Pariser Jahren ist seine Kenntnis der deutschen Musik von Bach bis Beethoven mehr als lückenhaft, jedenfalls hat sie ihn nur sehr wenig beeinflußt. Auch in seinem Klavierunterricht in Paris ließ er vor allem die modische Literatur seiner Epoche spielen: neben Etuden von Cramer und Clementi vor allem Hummel (den er sehr schätzte), Weber, Hiller, Thalberg, Moscheles, Liszt, während er (und ganz Paris) nach Lenz damals von den Sonaten Beethovens nur drei (!) kannte: die As-Dur-Sonate op. 26, die Mondscheinsonate und die Appassionata. Die erstere spielte er in einem seiner wenigen Klavierabende, die er in Paris gab. Lenz, der zugegen war, hat uns darüber berichtet: „Mezzavoice säuselte er, aber unvergleichlich in der Cantilene. . . ideal schön, aber weiblich“. Nach dem Konzert fuhr Lenz mit Chopin in dessen Wohnung und konnte sich nicht enthalten, ihm da die Sonate so vorzuspielen, wie er sie selbst von Liszt gehört hatte. Chopin hörte sich das an und sagte: „Muß man denn immer deklamieren? Ich deute nur an, der Hörer soll sich das Bild selbst ausmalen“. Diese Zurückhaltung im Ausdruck war es auch, die er an Mozart schätzte, während er an Bach die Vollkommenheit des Tonsatzes bewunderte. Er hat ja sogar in seinem Handexemplar des Wohltemperierten Klaviers noch an einigen Stellen den Tonsatz verbessert, wo ihm diese Vollkommenheit nicht ganz erreicht zu sein schien!

Hier wird ein anderer, ebenfalls antiromantischer Zug in Chopins Wesen offenbar: das Bestreben nach Sauberkeit bis ins letzte Detail, und das ist wohl auch der Grund, warum uns Chopin auch in schwächeren Werken nie ganz enttäuscht. Hierin berührt er sich mit dem ihm





FRYDERIK CHOPIN

Nach einem Gemälde von Eugène Delacroix (1838)



## CHOPIN AM KLAVIER

Nach einer Kreidezeichnung  
von Jakob Götzenberger

Tafel 8



## GEORGE SAND

Nach einer Zeichnung von Alfred de Musset



sonst so wesensfremden Johannes Brahms, und das scheidet ihn deutlich von dem al-fresco-Stil Liszts. Um die zwölf großen Etuden Liszts spielen zu können, muß man schon einen sehr hohen Grad von Technik erreicht haben, — aber braucht man sie dann noch zu spielen? Chopin dagegen stellt in jeder der 24 Etuden op. 10 und op. 25 den Spieler vor ein besonderes pianistisches Problem, das nicht nur gestellt, sondern auch gelöst wird. So stellen Chopins Etuden in der Tat eine heute noch nicht übertroffene „Hohe Schule des Klavierspiels“ dar, sie bilden die Pforte zur Virtuosität, durch die jeder gehen muß. Bis dahin kann man auch ohne Etuden auskommen, wenn man das Wohltemperierte Klavier studiert und nebenbei technische Spezialstudien treibt (als ich Klavierschüler von Max Reger war, hat er mir dafür die „Technischen Übungen“ von Mertke empfohlen, die er selbst früher studiert hatte). Daß die Etuden Chopins zugleich auch Klavierdichtungen sind, stellt sie in die Nähe der Etuden von Henselt, denen sie freilich an Formkraft und Gehalt weit überlegen sind.

Nur vom Klavierspieler Chopin her ist der Komponist zu verstehen. Es ist, als ob seine Finger komponiert hätten, so eminent klaviermäßig sind alle seine Werke. Daher rührt auch bei seinen Jugendarbeiten und bei manchen schwächeren späteren Kompositionen ihr Mangel an Geistigkeit, ein Mangel, den Chopin in strenger Selbstzucht allmählich überwunden hat. Der Salon- und Virtuosen-Stil der Jahrzehnte zwischen 1820 und 1850 ist uns ja unendlich gleichgültig geworden, und es gibt auch unter Chopins Kompositionen einige, die sich nicht genügend über diesen Zeitstil erheben, um uns heute noch zu fesseln: die schon erwähnten Variationen op. 2, die sehr frühen über ein Schweizerlied in E-Dur, die späteren in B-Dur op. 12, die Fantasie über polnische Lieder op. 13 und einige andere mehr. Sie zeigen immerhin, daß Chopin, als er mit zwanzig Jahren Warschau verließ, schon auf einer höheren Stufe der Selbständigkeit stand als Beethoven am Schluß seiner Bonner Jugendjahre.

Chopin ist Pole, nicht Halbfranzose (vom Vater her), wie man heutzutage noch vielfach meint. Es ist wahrscheinlich, wenn auch urkundlich nicht lückenlos zu belegen, daß Chopins Urgroßvater polnischer Abstammung war und seinen polnischen Namen „Szop“ französisierte, als er mit Stanislaus Leszczyński nach Frankreich ging und dort einen Weinhandel aufmachte. Sein Enkel (Chopins Vater) wanderte 1787 nach Polen zurück; französisches Blut konnte Chopin also höchstens von zwei mütterlichen Vorfahren als Erbteil mitbekommen haben. Freilich verdankt er als Künstler auch der französischen Kultur unendlich viel, sie hat seinem Stil die unnachahmliche Eleganz gegeben. Aber viel mehr konnte sie ihm nicht geben, es war keine große Zeit: Die Jahre, die Chopin in Paris verbrachte (von 1831 bis zu seinem Tod 1849) fallen fast genau mit der Regierung des Bürgerkönigs Louis Philippe zusammen (1830—1848). Diese Zeit ist in der französischen Literatur oft und anschaulich, wenn auch nicht sehr schmeichelhaft geschildert worden (Stendhal, Flaubert, Victor Hugo, Balzac). Sie ist gekennzeichnet durch ein fast völliges Fehlen aller höheren Ideale wie Tapferkeit, Ehre, Vaterlandsliebe, durch ein unverhülltes und schamloses Streben nach Genuß und Wohlleben, durch eine Entwertung aller sittlichen Grundbegriffe besonders im Verkehr der Geschlechter, zusammengefaßt: durch den haut goût der tonangebenden Gesellschaft, die glaubte, Frankreich zu verkörpern, während das wahre, unsterbliche Frankreich von den Bauern auf dem flachen Lande repräsentiert wurde, die wie seit Jahrhunderten arm und fleißig, ohne vom Treiben in der Hauptstadt Notiz zu nehmen, ihren Boden bebauten und ihre Reben zogen. Es ist ein Beweis für den auf äußere und innere Sauberkeit bedachten Lebens-Stil Chopins, daß er sich mit dieser Gesellschaft nicht mehr einließ, als es nötig war, um seinen Ruf als bevorzugter Klavierlehrer der Geld- und Geburts-Aristokratie aufrechtzuerhalten. Aufgeschlossen und herzlich verkehrte er nur mit seinen gleichfalls emigrierten Landsleuten. In seinem Verhältnis zu der Schriftstellerin, die unter dem Namen George Sand ja nun wirklich ein romantisches Leben führte, spielt sie die Rolle des

männlichen fordernden, er die des schüchtern abwehrenden weiblichen Partners. Als sie ihn drängt, mit ihr und ihren beiden Kindern einen Winter auf Mallorca zuzubringen, ist er — sehr im Gegensatz zu Marie d'Agoult und Franz Liszt — so ehrpusselig, daß sie vorausreisen muß und er erst in Südfrankreich, wo ihn niemand kennt, zu ihr stößt. Aber selbst diese, über mehrere Jahre sich hinziehende Beziehung ist für den Komponisten Chopin fast belanglos geblieben, wenngleich die Biographen gerade hier reiche Ausbeute gefunden haben. Immerhin: nach dem Winter in Mallorca beginnt für Chopin die zweite Periode seiner Pariser Jahre, die dadurch von der ersten verschieden ist, daß nach einem kurzen neuen Aufblühen der Schöpferkraft die unheilbare Krankheit immer stärker in den Vordergrund tritt und seine Tätigkeit als Lehrer und Komponisten so sehr einschränkt, daß er in den letzten Jahren sogar in wirkliche Geldnot gerät, aus der ihn seine schottische Schülerin und Gönnerin Jane Stirling diskret befreit.

Das polnische Element dominiert auch im Künstler Chopin so sehr, daß seine polnischen Werke zugleich seine besten sind: das sind die Mazurken. In ihnen ist nichts vom Salon- und Virtuosen-Komponisten zu spüren, sie geben mit den denkbar einfachsten Mitteln den dichten Extrakt einer kunstvoll gefaßten Volksmusik. Nicht als ob Chopin originale Volksmelodien verwandt hätte wie Liszt in seinen Ungarischen Rhapsodien, er ist auch nicht zum Volk hinausgegangen wie Béla Bartók, um ihm seine Weisen abzulauschen, vielmehr ist es das ihm angeborene polnische Naturell, das hier ohne jeden modischen Flitter zu uns spricht. Bedenkt man, in wie vielfältiger Weise Chopin den vorgegebenen Rhythmus der Mazurka abwandelt, wie er sich im Zeitmaß — vom Lento bis zum Presto — alle Freiheit nimmt, wie jede Mazurka ein scharf gezeichnetes Charakterstück darstellt, das auch ohne eine Beziehung zu einem Tanztyp bestehen könnte, dann muß man diese am stärksten mit Substanz erfüllten Werke Chopins immer von neuem bewundern und lieben, — und sich zugleich verwundern, daß die großen Virtuosen in ihren Programmen fast achtlos an ihnen vorbeigehen! Ganz anders faßt Chopin die Polonaise auf: als eine höfische, aristokratische Tanzszene, die er mit dem ganzen Zauber einer veredelten Virtuosität ausstattet. Aber auch da gibt es einfache, monumentale, heroische Stücke wie die Polonaisen in c- und es-Moll. Die bekannteste, die in A-Dur mit ihrem stählernen Rhythmus, ist nur scheinbar leicht, in Wirklichkeit aber ein Stück, das, wenn es mit dem hinreißenden Rhythmus gespielt wird, den es verlangt, eine ähnlich faszinierende Wirkung ausüben kann wie der Rakoczy-Marsch in Liszts Bearbeitung. In diesem Primat des Rhythmus ist Chopin den meisten deutschen Musikern der damaligen Zeit überlegen; man vergleiche den oft so phlegmatischen Rhythmus bei Schubert (unbeschadet der Bewunderung für ihn als Melodiker und Harmoniker!). Den Walzern Chopins fehlt natürlich der nationale Einschlag, sie sind Konzertwalzer, wie sie nach Webers „Aufforderung zum Tanz“ häufig geschrieben wurden. Steigen wir nun in die Herzkammer Chopinscher Lyrik ein, in die Nocturnes. Daß ihn dazu der brave, korrekte Field angeregt haben soll, ist bekannt, sagt aber wenig über diese duftigen Tondichtungen aus, die Chopin vor allen andern Werken berühmt gemacht haben. Wie viele schwärmerische Mädchen (und nicht nur Mädchen!) haben ihre eigenen Träume in diese Musik hineinverwoben! Wenn das nicht Romantik ist, möchte man fragen, was soll dann romantisch sein? Nein — und auch hier kann der Gegensatz zu Schumann das verdeutlichen: in der Fis-Dur-Romanze von Schumann besitzen wir eines der schönsten Stücke der deutschen Romantik, das ist wie ein Nachtgedicht von Eichendorff. Chopins bekannteste Nocturne, auch in Fis-Dur, in ihrer Art nicht weniger schön, spricht dagegen ganz andere Empfindungen aus. Wir sind nicht in der Natur, sondern im Salon (das Wort ohne jede abschätzige Nebenbedeutung gebraucht); es ist eine Musik, die schwächere Naturen entnerven kann, wenn das Hauptinteresse nicht, wie es sein sollte, der künstlerischen Diktion gehört. Vielleicht sind aber diese Werke gerade deswegen bei so vielen Spielern beliebt, die für die Größe der Mazurken kein Organ



besitzen? Manchmal erheben sich auch die Nocturnes zu wahrer Leidenschaft, wie die in cis-Moll, die vielleicht vom ersten Satz von Beethovens cis-Moll-Sonate her ihre Anregung empfing (auffallend das genau gleiche Tempo bei Beethoven und Chopin). Ich will auch gestehen, daß ich als Knabe jahrelang im Bann der G-Dur-Nocturne (op. 37, Nr. 2) mit ihren verschlungenen Doppelgriffketten und der sehnächtigen Melodie des Mittelsatzes gestanden habe.

Die letzte Vergeistigung und Vereinigung des Salonstils und des virtuosens Klavierstils aber stellen die großen freien Klavierschöpfungen Chopins dar, denen er Titel wie Ballade, Scherzo, Impromptu gab, auch die f-Moll-Fantasie und die Barcarole, die weit mehr ist als eine Barcarole, gehören dazu. Die Form dieser großen Klavierstücke ist die frei behandelte große Liedform, die in der Zeit nach Beethoven die Vorherrschaft der Sonate gebrochen und sich an ihre Stelle gesetzt hat. Die einfachste Formgebung, nämlich die dreiteilige Liedform, weisen die vier Impromptus auf, vierteilig mit scharfer Trennung der Teile ist die Ballade F-Dur — a-Moll, komplizierter und in der damaligen Klaviersmusik ohne Vorbild ist die Form der übrigen drei Balladen und des b-Moll-Scherzos. Das Scherzo (schon in Warschau entworfen!) hat eine dreiteilige Grundform (der Mittelteil steht in A-Dur, cis-Moll, E-Dur), aber wie genial ist sie erweitert! Schon der erste Teil, der wie in einer Sonate wiederholt wird, weist ein „zweites Thema“ auf; das Wesentliche ist aber die außerordentlich ausgeweitete, durchführungsartige Rückleitung vom Mittelteil zum abschließenden Hauptteil. Auch in der g-Moll-Ballade ist der Gegensatz zwischen dem ersten und zweiten Thema (Meno mosso, Es-Dur) mit wahrer Genialität herausgearbeitet, wenn das zweite Thema in strahlendem A-Dur sich weit über das erste erhebt (was in der Klassik unmöglich gewesen wäre und auch in der deutschen Romantik kaum vorkommt), so daß das erste Thema immer mehr in den Hintergrund, man möchte sagen in die Defensive gedrückt wird und erst in der Coda — freilich völlig verändert — in höchster Leidenschaftlichkeit wieder erscheint und die Führung bis zum Schluß behält! Es ist merkwürdig, daß man diesen Formproblemen bei Chopin bis jetzt so wenig Beachtung geschenkt hat — man spricht fast immer nur vom Tempo rubato und vom Verzierungsstil!

Die Verzierungen! Auch sie gehören zum Stil Chopins. Nachdem sie im 18. Jahrhundert in der galanten Zeit in Frankreich ihre höchste Ausbildung erfahren hatten, verschwinden sie fast ganz durch die bewußte Abkehr des Klassizismus und halten sich nur noch auf dem einzigen von der sozialen Umwälzung nicht betroffenen Gebiet, der italienischen Oper. Von hier aus werden sie im Zeitalter von Rossini, Bellini und Donizetti auf die Instrumentalmusik der Salons zurückübertragen, finden sich daher in allen Opernfantasien der Zeit und sinken mehr und mehr zum leeren Geklingel herab. Auch Chopin war ja bekanntlich ein eifriger Besucher der Italienischen Oper in Paris und gab seinen Schülern den Rat, den dortigen berühmten Sängern den Stil ihrer Verzierungen abzuhören und auf das Klavier zu übertragen. Er selbst steht darin freilich ebenso hoch über seiner Zeit wie in seiner Melodik und Rhythmik: seine Verzierungen sind immer beseelt. Darin, daß er sie schreibt, macht er seiner Zeit Konzessionen, — wie er sie schreibt, darin ist er eben Chopin.

Seine beiden Sonaten in b- und h-Moll (die Jugendsonate in c-Moll zählt nicht) sind oft abschätzig beurteilt worden: Chopin habe mit der Sonatenform nichts Rechtes anfangen können. Nun, dieser Vorwurf träfe dann auch die meisten deutschen Romantiker, am allermeisten Schubert; nur Franz Liszt hat in seiner h-Moll-Sonate einen genialen Versuch gemacht, die Sonate weiterzuentwickeln und gleichzeitig die Sätze zu einer Einheit zusammenzufassen. Freilich folgt Chopin in der Zahl und Anordnung der Sätze und in ihrem Bauplan den zu seiner Zeit bereits als unumstößlich aufgestellten Gesetzen, aber auch hier liegt seine Größe in dem höchst persönlichen Stil, den er unter Beibehaltung dieser Formen entwickelte, — wenn gleich nicht mit derselben Freiheit wie in seinen freien Klavierschöpfungen.

Wenn nun im Folgenden noch auf einige Eigentümlichkeiten des Chopinschen Klavierstils aufmerksam gemacht werden soll, möchte ich in erster Linie den auffallend regelmäßigen Phrasen- und Periodenbau nennen. Es ist merkwürdig, daß er in der großen Literatur über Chopin kaum erwähnt wird. Wir finden bei ihm oft auf weite Strecken durchgehende Viertaktgruppen, manchmal über ganze Seiten, ohne irgendeine Unregelmäßigkeit. Das mag von den Tanzformen bedingt sein, es trägt auch wohl zu der (allgemein festzustellenden) leichten Verständlichkeit der Werke Chopins bei, aber einen Mangel an formaler Spannung bedeutet diese allzu große Regelmäßigkeit eben doch, besonders im Vergleich zu Mozart, wo wir in jedem Augenblick auf eine metrische Umdeutung gefaßt sein müssen oder dürfen — von der polyphonen Musik Bachs ganz zu schweigen. Dieser Regelmäßigkeit steht aber die Freiheit gegenüber, die sich innerhalb einer Phrase die Melodie nehmen darf. Während die linke Hand streng den Takt durchhält, darf die rechte hier etwas zugeben, dort etwas wegnehmen, oder, wie man früher sagte „rauben“: das ist die Bedeutung des viel zitierten „Tempo rubato“, das ja nicht erst von Chopin erfunden worden ist, sondern im Gesangstil des 18. Jahrhunderts schon im Gebrauch war. Chopin war aber der erste, der diesen Vortragsstil vom Gesang auf das Klavier übertragen hat, wenn auch in Philipp Emanuel Bachs „Versuch, über die wahre Art, das Clavier zu spielen“, schon Bedeutendes und Lesenswertes über die Freiheiten steht, die der ausübende Künstler sich nehmen darf und soll. Eine weitere Eigentümlichkeit von Chopins Handschrift sind die zahlreichen großen Phrasierungs-Bogen, die bisweilen ganze Zeilen, ja Seiten überspannen (z. B. in der As-Dur-Etude op. 25, Nr. 1). In manchen instruktiven modernen Ausgaben (ja selbst in der Paderewski-Ausgabe) sind diese Bogen an manchen Stellen in kleinere Bogen aufgeteilt worden, aus denen die richtige Phrasierung hervorgeht. Damit zerstört man aber Chopins Absicht: er hält einen grammatikalisch richtigen Vortrag für selbstverständlich, will aber nicht, daß die Phrasen-Enden allzu schülerhaft durch Zäsiern betont werden. Der Spieler sei sich auch stets darüber klar, daß die Tempo-Vorschriften einschließlich der Metronombezeichnungen und die Pedal-Vorschriften von Chopin selbst angegeben sind. Wie Mikuli überliefert, kam bei Chopins Klavierstunden das Metronom nie vom Klavier (es war ein Pianino, auf das man am Ende der Stunde diskret ein Goldstück zu legen hatte); wir müssen aber seine Metronomangaben, die für die sehr leicht gehenden Pleyel-Klaviere gedacht waren und daher oft für unsere Begriffe zu hoch sind, auf unsere Instrumente mit ihrem tieferen Tastenfall sinngemäß übertragen, d. h. etwas reduzieren. Niemand wird die großartige erste Etude von op. 10 in  $\text{♩} = 176$  herunterrasseln,  $\text{♩} = 152-160$  dürften eher angemessen sein. Wie bei Beethoven überspannt an einigen Stellen auch Chopin mit dem Pedal einen Harmoniewechsel, was ebenfalls bei unserer stärkeren Pedalwirkung kaum mehr anzuraten ist. In den Etuden sind viele Fingersätze von Chopin selbst, leider sind es aber nur wenige Ausgaben, die den Unterschied der originalen und der vom jeweiligen Herausgeber hinzugefügten Fingersätze dem Spieler kenntlich machen: ich nenne die sogenannte Oxford-Ausgabe, die polnische (Paderewski-)Ausgabe und die neue Henle-Ausgabe, von der allerdings bis heute erst die *Préludes* vorliegen. Auch die beiden erstgenannten Ausgaben genügen noch nicht allen Ansprüchen: Die Oxford-Ausgabe stützt sich zu einseitig auf die französische Erstausgabe und berücksichtigt spätere Korrekturen, die Chopin im Unterricht vornahm, die aber kaum seinen letzten Willen darstellen dürften; die Paderewski-Ausgabe ist überaus sorgfältig, korrigiert aber unnötigerweise an mehreren Stellen Chopins eigenwillige Orthographie im Sinne der Riemannschen Funktionstheorie (aber Chopin hat Riemann noch nicht gekannt!). Das Verhältnis vom Manuskript zu der französischen und deutschen Erstausgabe macht jedem Herausgeber Chopins Kopfzerbrechen. Es ist bisweilen schwer zu entscheiden, ob eine Bezeichnung absichtlich vom Komponisten von der Eigenschrift in den Druck nicht übernommen worden ist, oder ob das nur



aus Flüchtigkeit unterlassen wurde? Es gibt auch Fälle, in denen Versetzungszeichen, die im Manuskript fehlten, auch in den Erstausgaben und den meisten folgenden Ausgaben nicht stehen, obwohl sie, wie aus Zeugnissen von Chopins Schülern hervorgeht, gesetzt werden müssen. Zwei berühmte Beispiele: in der Terzen-Etude gis-Moll op. 25 Nr. 6 muß in Takt 7 und 8 in der rechten Hand ein  $a^2$  (nicht  $ais^2$ ) stehen, und im c-Moll-Prélude heißt das letzte Viertel des 4. Taktes  $es^1$  (nicht  $e^1$ ). Am Schluß der As-Dur-Etude op. 10 Nr. 10 steht im drittletzten Takt, nach sechs Takten diminuendo und smorzando im Manuskript plötzlich klar und deutlich ein forte-Zeichen, das weder in den Erstausgaben noch in irgendeiner der vielen späteren Ausgaben sich findet. Ich halte es für echt, es gibt dem Schluß eine neue, überraschende Farbe, aber es ist möglich, daß Chopin vor seinem eigenen Mut erschrocken ist und es beim Druck wieder gestrichen hat.

Die eingangs gestellte Frage, welchen Eigenschaften Chopin seine heute noch, im Umbruch der Zeiten unvermindert anhaltende Weltgeltung zu verdanken habe, ist mit den vorstehenden Ausführungen wenigstens in den Umrissen beantwortet: seine Eigenart und Bedeutung beruhen in erster Linie in der polnischen Folklore, die den Grundzug seines Wesens und seiner Musik ausmacht, weiterhin in der Sublimierung des virtuosen Salonstils und der französischen Eleganz der Diktion, in der sauberen Ausarbeitung auch des kleinsten Details und in einer — bis heute noch nicht genügend gewürdigten — souveränen Beherrschung der Form. Aus der Vereinigung all dieser so verschiedenen Faktoren erklärt sich die internationale Bedeutung Chopins, dessen ganzes Leben nur Dienst an seiner Kunst war.

LINI HÜBSCH-PFLEGER

## POLYPHONIE IM WERK CHOPINS

In einer Tagebucheintragung vom 7. April 1849 berichtet der Maler Delacroix über ein Gespräch, das er auf einer Spazierfahrt in Paris mit Chopin führte: *„Ich fragte ihn, wodurch in der Musik die Logik erzeugt werde. Er machte mir klar, was unter Harmonie und Kontrapunkt zu verstehen ist; danach ist die Fuge soviel wie die reine Logik in der Musik, und in der Kunst der Fuge bewandert sein, heißt das Element aller Vernunft und aller Konsequenz in der Musik kennen.“* Die Bezeichnung Fuge steht hier, wie häufig in der Ausdrucksweise der Romantik, für Kontrapunkt und Polyphonie. Delacroix notiert weiter: *„Die Kunst ist die Vernunft selbst, vom Genius geschmückt, jedoch einem notwendigen Ablauf gemäß nach höheren Gesetzen geregelt.“* Am Beispiel Mozarts, den er neben Bach am meisten verehrt, erklärt Chopin den Begriff des Kontrapunkts: *„Jedes Teilstück hat sein eigenes Fortschreiten, das, indem es mit den anderen Teilen übereinstimmt, dennoch einen Gesang für sich bildet und ihn auf vollkommene Weise verfolgt; das ist der Kontrapunkt.“*

Bei Chopin, der sich nie um objektive Wertungen bemüht, sondern nur das von ihm als wesensverwandt Erkannte oder Empfundene in seinen Kreis zieht, bedeutet eine solche Aussage zugleich eine Darlegung der eigenen Schaffensprinzipien. Bach und Mozart sind die Vorbilder, an denen er sich orientiert. Wenn er Bach als seinen „geistigen Urahn“ bezeichnet, dann heißt das, daß er sein eigenes Schaffen in irgendeiner Weise als dem Bachschen Weg verwandt empfindet. Seine Kenntnis der Werke Bachs beschränkt sich (wie das bei dem damaligen Stand der Bach-Pflege nicht anders möglich war) im wesentlichen auf das „Wohl-

temperierte Klavier“ und die Klaviersuiten. In der Entwicklung der Klaviermusik nimmt Chopin eine ähnliche Schlüsselstellung ein wie Bach. Die Eigenwilligkeit Chopins schließt eine bloß äußerliche Übernahme Bachscher Stilprinzipien aus. In der Auseinandersetzung mit Bach klärt und vertieft er den eigenen Stil.

Die „24 Préludes“ und die Etüden op. 10 und op. 25 spiegeln diese Beschäftigung mit dem Klavierwerk Bachs unmittelbar. Die Préludes, zum großen Teil auf Mallorca entstanden, wohin Chopin einige Bände Bach mitgenommen hatte, schließen sich dem im „Wohltemperierten Klavier“ verwirklichten Gedanken an: eine bestimmte, in sich variable Form durch alle zwölf Dur- und Molltonarten unseres temperierten Systems hindurchzuführen. Wie bei Bach ist jeder Tonart ein bestimmter „Affektgehalt“, ein für das ganze Stück verbindlicher Ausdrucks- und Stimmungscharakter zugeordnet. Die in den Préludes streng festgehaltene Ordnung nach dem Quintenzirkel ist in den Etüden nur noch als Grundidee wirksam. Jedes technische Problem wird auf eine musikalisch vollgültige Weise gelöst, so daß wie bei Bach der Studienzweck als zweitrangig hinter dem musikalischen Wert zurücktritt.

Es bleibt die Frage, wie die Beschäftigung mit Bach in der Satztechnik Chopins zur Auswirkung gekommen ist. Chopin bezeichnet den Kontrapunkt als die *„zu den Akkorden führende Folge der Noten“* und wendet sich damit gegen den auch heute allgemein üblichen Brauch, Harmonielehre vor dem Kontrapunkt zu lehren. Die Stimmführung hat nach Chopins Ansicht den Primat vor den Akkorden. Die Stimmbehandlung in seinen Werken zeigt auf Schritt und Tritt, daß er kontrapunktisch denkt, polyphon, wobei allerdings Polyphonie nicht mit Imitation und strenger Mehrstimmigkeit gleichzusetzen ist.

Zur Zeit Bachs hatte der Basso continuo die Funktion, durch sein ununterbrochenes Weiterfließen die Komposition zusammenzuhalten. Eine ähnliche Funktion haben die „Begleitfiguren“ Chopins: sie sind immer zugleich Gegenmelodie, selbständige Linie (*„jedes Teilstück hat sein eigenes Fortschreiten“*). Das Grundschema der „Alberti-Figuren“ oder einfacher Akkordbrechungen ist durch Zwischentöne, Durchgänge und Umspielungen in immer neuen Varianten ausgeweitet und individuell abgewandelt, so daß es als solches kaum mehr zu erkennen ist. Manchmal kann man geradezu von Scheinpolyphonie oder latenter Polyphonie sprechen, wenn die tiefen Baßtöne, die Spitzentöne und mitunter auch die auf unbetonten Taktteil fallenden Mitteltöne je für sich zusammenhängende Melodielinien bilden. Ostinato-Figuren und -Themen wendet Chopin in vielfältigen Variationen an, vom rhythmischen bis zum motivischen Ostinato (z. B. Berceuse, d-Moll-Prélude, u. a.). Auch in größeren Formen bauen ganze Teile auf solchen ostinaten Baßfiguren auf (As-Dur-Polonaise).

Der Baß ist die kontrapunktische Ergänzung zur kantabel durchgeformten Oberstimme. Wie im Barock liegt das Schwergewicht auf den Außenstimmen. Der von der französischen Romanze oder der italienischen Arie beeinflusste Melodietyp ist durch vielfältige Auszierungs- und Umspielungsfiguren bereichert, auch dies eine Weiterführung und Abwandlung des barocken Kolorierungsprinzips. Immer neue Varianten erwecken den Eindruck des Improvisatorischen. Die Austerzung der Melodie, mitunter auch die Sextenbegleitung hören wir heute als Klangreiz, nicht als echte Mehrstimmigkeit. Wenn die zusätzliche Stimme dagegen in kontrapunktischer Führung einen einfachen Intervallsatz entstehen läßt, wird die Zweistimmigkeit als solche empfunden und wirkt als Verdichtung des Gesamtsatzes. In der figurativen Gestaltung der Oberstimme treten die gleichen Gesetze polyphoner und scheinpolyphoner Führung in Erscheinung wie in der Baßfiguration. Das Einweben latenter Motive und Melodieführungen tritt hier noch sinnfälliger zutage. Durch Synkopierungen, ametrische Figuren und polyrhythmische Führungen erfährt das Stimmgefüge eine noch stärkere Differenzierung. Als



Gegenpol zu der reichen Figuration erscheint zuweilen der einfache Akkordsatz, der die Spitzentöne der Akkorde in Choralmanier zur Melodie zusammenfaßt. Der Hinweis „religioso“ in der Nocturne op. 15, 3 rechtfertigt es, hier ähnlich wie bei Bruckner von „Choralthemen“ zu sprechen.

Wie „improvisatorisch“ Chopin die Polyphonie als Steigerungsmittel einsetzt, wird in der Mittelstimmenbehandlung deutlich. In Überleitungstakten, die zur Wiederholung eines Hauptthemas oder Hauptteiles zurückführen, fügt er besonders häufig kurze Gegenmelodien zur Oberstimme hinzu, welche nur den Einsatz der Wiederholung hervorheben und dann meist wieder verschwinden. Mitunter wird die so entstandene Polyphonie auch über eine größere Strecke weg weitergeführt, aber immer behält sie den Charakter des Improvisierten. Eine Strengstimmigkeit im Sinne der Renaissance- oder Barockpolyphonie gibt es nicht. Ebenso erscheint die genaue Imitation (relativ selten) als improvisatorisch-spielerische Motivimitation, ohne Verpflichtung der Weiterführung. Kurze Initialimitationen ergeben manchmal durch rhythmische Verschiebung innerhalb der Begleitfiguren Engführungen (z. B. Nocturne op. 32, 2, Schlußteil).

In schöpferischer Aneignung hat Chopin die Anregungen, die ihm von Bach und auch von Mozart kamen, umgeschmolzen und sie in gewandelter Form seiner individuellen Spielweise eingebaut. Das Resultat ist eine Logik eigener Art, die seiner ganz anders gelagerten Persönlichkeitsstruktur entspricht. Die grammatischen Gesetze dieser Sprache zu studieren und erkennend aus dem Ganzheitsbild herauszulösen, ist eine Aufgabe, die noch in Angriff zu nehmen ist. Mit wachsender Reife nimmt die Vielfalt an kontrapunktischen Beziehungen zu, und die rhythmische Differenzierung wird reicher. Das polyphone Gewebe wird dichter und durchsichtiger zugleich. Die Préludes und die Étüden stehen zeitlich und bedeutungsmäßig in der Mitte seines Schaffens: hier erarbeitet er sich die Stilelemente, über die er in den anderen Werkgruppen dann souverän verfügt. Er schafft damit einen polyphonen Klavierstil, wie ihn in seiner Zeit außer ihm nur Schumann in verwandter Weise verwirklichte.

GOTTFRIED SCHWEIZER

## EUGÈNE DELACROIX

Im Zuge der literarischen Bilanz, zu der der 150. Geburtstag Chopins anregt, lohnt es sich, über die vielfachen Wiederholungen bekannter biographischer und auf sein Schaffen bezogener Erkenntnisse hinaus Vergessenes, weniger Bekanntes aufzugreifen und Tatsachen in anderer Akzentuierung, in persönlicherer Belichtung zu zeigen. Die illustren Soiréen der energischen, federflinken und graziös sinnlichen George Sand, in Paris und sommers in Nohant, zierten Politiker, Schauspieler und Literaten; neben Lamartine, Alfred Musset der mit Chopin eng befreundete Cellist Franchomme und der in seinem Persönlichkeitsgewicht viel zu wenig gewürdigte Maler *Eugène Delacroix*, der auch von den Wandlungen des künstlerisch überaus erregungsfähigen Paris der dreißiger Jahre, von der aufkommenden Freude am Farbenrausch, berührt war wie Ary Scheffer, Decamps, Delaroche. Ein anregender, einfallsprühender Kopf, dieser auch sehr schreibgewandte Delacroix, der als romantische Doppelbegabung sowohl dem Literarischen wie mit einer urteilssicheren Einfühlung der Musik zugetan war. Ihm verdankte der umschwärmte, in den tonangebenden Adelsfamilien verwöhnte geniale Exilpole Chopin

das innige Verstehen von seiten seines Malerfreundes, der ja mit feinsten Strichführung eines der authentischsten Bildnisse des Pianisten zeichnete, ein durchgeistigtes, von fühlbarer Melancholie beschattet und doch auch durch die in vielen Biographien unterschätzte Energie akzentuiert, die sich bei der Rückkehr von Mallorca lange Zeit weder vom Blutsturz noch vom unaufhaltbaren Krankheitsverhängnis unterkriegen ließ.

Wir sind in der Lage, auf ein vergilbtes, 1893 in Paris gedrucktes Tagebuch über die Jahre 1850 bis 1854 aus der Feder des interessanten Delacroix hinzuweisen, auf die ihm aus eigenem Zusammenleben bedeutsam erscheinenden Erfahrungen. Der Einsatz des Tagebuchs im Todesjahr Chopins macht alle aufzuspürenden Bemerkungen über den tragischen Künstler besonders wertvoll. Das dem Band vorangestellte Portrait des Malers konfrontiert uns einen mit Beobachtungsschärfe begabten Künstler mit selbstbewußtem Gesichtsausdruck, der verstehen läßt, daß sein Urteil und sein Rat etwas galten. Die Beziehung zu dem Klavierpoeten Chopin brachte ihn in einen vor allem von der Schriftstellerin selbst intensiv gepflegten Umgang mit George Sand, von der er unter dem 2. Februar 1852 behauptet, daß sie unter ähnlichen asthmatischen Erscheinungen litte wie Chopin zuvor. Über dessen vorletztes Lebensjahr trug Delacroix in sein Notizbuch ein, er habe den Ärmsten oft besucht und von ihm erfahren, daß seine schreckliche Krankheit jedes Interesse und die Arbeitskraft lähmte. Der Maler meinte darauf, daß er sich weder durch sein Alter noch die Betriebsamkeit des Tages davon abhalten ließe, sich zu erfrischen, worauf Chopin erwiderte: *„Ich bewundere Ihre Kraft zum Widerstand. Sie verbindet mit Ihrem Talent eine Heiterkeit, die wenigen gegeben ist, die das Suchen nach Ruhm und Anerkennung lohnt.“*

Ein helles Licht auf die Ernsthaftigkeit, mit der sich Delacroix mit Chopin befaßte, werfen die Aufzeichnungen unter dem 28. Februar 1851, wo er Meinungen Liszts über Stellung und Stil des polnischen Freundes in seiner Zeit aufzeichnet, ein Jahr nach dessen Tod also. Liszt rühmt nun die Selbstbeschränkung auf den in neuen Farbenbrechungen aufleuchtenden Klavierklang. Gewiß haben auch ihn in der Erfindung für den „elfenbeinernen Bereich“ Vorstellungen von Orchesterinstrumenten fühlbar beeinflußt. Die Differenziertheit der Harmonik ließe es ahnen. Mit Strenge gegen sich selbst ging er den Weg täglicher Verfeinerung seiner Tonsprache, ohne den nach außen gerichteten Ehrgeiz vieler, die ein halbes Dutzend Opern, ebenso viele Oratorien und einige Sinfonien mit der Erwartung konzipierten, daß jeder Musiker alles aufführt. War Béranger ein weniger großer Poet, weil er seine Geisteswelt auf die Form der Poesie beschränkte? Oder Petrarca, der sich mit Sonetten begnügte? So wird man auch durch die Analyse der Schöpfungen Chopins belohnt, in denen man die Schönheit einer erhabenen Ordnung, einen neuen vollkommenen Ausdruck und eine adäquate Entsprechung im Harmonischen aufdeckt. Die Ornamentik verwischt nie die Linienführung, fährt Liszt fort. Die Einfachheit gleitet nicht in barocke Bizarrieren ab, und die feine Ziselierung überwuchert nicht. Eine Fülle unerwarteter chromatischer, enharmonischer Verfeinerungen und hindurchrieselnder Gruppen kleiner Noten als kostbare Zutaten. Die schlichten Titel „Etuden und Préludes“ lassen nichts ahnen von den darin verströmten genialen poetischen Ergüssen. Liszt grenzt schon die aus schöpferischer persönlicher Quelle geflossenen Formen wie Nocturnes, Balladen, Scherzi und Polonaisen, Mazurken und Walzer von den Versuchen ab, seine Gedanken in klassische „Schrangen“ einzufangen. Dazu gehören Konzerte und Sonaten, in denen oft die Absicht wirksamer ist als die „Inspiration“. Er meint, daß Chopin seinem Genie jedesmal Gewalt antun müssen, wenn er nach vorgegebener Ordnung, nach Regeln die ihm eigene strömende Eingebung eindämmen mußte. Liszt führt das Streben, sich dem phantasievoll Poetischen und den klar geprägten klassischen Formen zu widmen, auf den in beiden Bereichen





HUGO WOLF

Nach einem Gemälde von L. Nauer

*etwas gemessener, doch lebhaft.*

*etwas gemessener, doch lebhaft.*

Zeit! Ja, gungel in - span! Kon der Daffon der der

HUGO WOLFS HANDSCHRIFT

„Der Feuerreiter“  
Deutsche Staatsbibliothek Berlin



versierten und gepriesenen Freund Chopins, den polnischen Landsmann und Dichter Adam Miokievicz zurück, der ihm in manchem zum Initiator wurde, obschon die Geistesart Chopins in unbestimmt fließenden Konturen und Vorliebe zur „nebulösen Zeichnung“ dominiert. Später neigte auch Hugo Leichtentritt zu dieser Ansicht, wenn er sagt: *„Es lassen sich die merkwürdigsten Parallelen zwischen seinen Werken und den Dichtungen der ihm befreundeten Literaten feststellen; ähnliche Empfindungen, ähnlicher Ausdruck, korrespondierende Gestaltung.“*

Als ein in diesem Sinn bezeichnendes Stück zitiert Liszt das Adagio des zweiten Konzerts, das Chopin immer wieder als einen besonders geglückten Wurf bezeichnete und für das er selbst eine erklärte Vorliebe hatte. Man solle an eine von sanftem Licht übergossene Landschaft denken, eine tragische Atmosphäre, die die Freude mit Melancholie durchweht und den Schmerz zur Heiterkeit stimmt. Interessant, was Delacroix über die Meinung von Mr. Grzimala aus dem Chopinkreis sagt, den ihm Mme. Potocka vorstellte. Er erzählte dem Maler, daß Chopins Improvisationen noch viel kühner waren als die ausgearbeiteten Kompositionen. Delacroix sah eine ähnliche Situation im Nebeneinander der mit glühender Intuition entworfenen malerischen Skizzen und dem fertigen Bild. Freimütig fallen Urteile des Meisters der Palette über erlebte Tonkünstler und Schaffende aus. Am 27. April schildert er ein Diner bei der Prinzessin Marcellini im Beisein jenes Grzimala. Man musizierte ein „delizöses“ Trio von Weber, dem ein weiteres von Mozart folgte. Man hätte wertentsprechend die Reihenfolge umkehren müssen, behauptet er. *„Ich war nämlich aus großer Langeweile in Gefahr, einzuschlafen. Hinsichtlich des unerwarteten Mozart wage ich aber zu betonen, daß er viel vollkommener ist, wenn auch weniger modern; er hat meine Aufmerksamkeit an sich gerissen.“* Es ist die gleiche hymnische Begeisterung, die Chopin mit ihm teilte. Wieviel musikalischen Spürsinn er auch in der Beurteilung anderer musikalischer Begegnungen verriet, möge die unter dem 29. Juni skizzierte Soirée im gleichen Adelskreise bestätigen. Er hörte Mozarts „Fantasie“, deren Titel ihn beschwingter anmutet als die musikalische Substanz des Stückes. Die erklungene „bewundernswerte“ Sonate Beethovens, dessen Verständnis ihm das Spiel Chopins erschlossen hatte, veranlaßt ihn zu der Feststellung: *„Dieser Mensch ist immer traurig.“* Mozart vereinigt nach seinem Empfinden Anflüge von „Tristesse“ mit Heiterkeit und der anmutigen Leichtigkeit des Geistes, die die Dinge von der angenehmen Seite zu nehmen scheint. Als man von Cimarosa und Bellini sprach, meinte Delacroix emphatisch: *„Was ist Chopin doch für eine andere Erscheinung! Hört nur, wie er sich eines fortschrittlicheren Ausdrucks bedient. Wie verehrt er Mozart und wie ähnelt er ihm!“*

WERNER BOLLERT

## HUGO WOLFS „CORREGIDOR“

Um das Jahr 1895 entstanden im deutschsprachigen Raum drei Bühnenschöpfungen von spezifischer Bedeutung, die — ohne Anregungen, ja Einflüsse Richard Wagners im mindesten verleugnen zu wollen — sich vom bloßen Epigonentum mit Entschlossenheit losmachten und, jedes von ihnen auf eine besondere Art, eigene schöpferische Wege beschritten. Diese drei Werke sind Hans Pfitzners „Armer Heinrich“, Engelbert Humperdincks „Hänsel und Gretel“ und Hugo Wolfs „Corregidor“. Mißt man den Wert dieser drei Partituren lediglich nach der

Hugo Wolf

Relief von Franz Seifert



äußeren Resonanz, die sie zur Zeit der Entstehung und seither fanden, so müßte die Krone ohne Zweifel der reinen Märchenoper zufallen. Und in der Tat, Humperdincks Opus ist (so oft auch Ähnliches später versucht wurde) ein einmaliger, kaum wiederholbarer Glücksfall für den Bühnenspielplan vor allem während der Advents- und Weihnachtszeit: ein Werk, dessen Stoff die Kinder von vornherein anspricht und dessen überaus kunstgerechte Faktur fast noch stärker die Erwachsenen im Publikum anzurühren vermag. Die beiden anderen Opern hingegen können ähnliche Erfolgsziffern nicht aufweisen, haben aber wenigstens den Ruhm für sich, von Kennern immer wieder gelobt und empfohlen zu werden. Verlangt im Falle Pfitzner die strenge, schon von der mittelalterlichen Textvorlage her begründete Haltung des Ganzen vom durchschnittlichen Opernbesucher vielleicht doch allzuviel, so läßt sich der seltsame theatralische Weg des „Corregidor“ — des einzigen vollendeten Bühnenwerkes von Hugo Wolf — nicht aus der gleichen Ursache heraus erklären.

Die Gründe, die hierfür immer wieder bis zum Überdruß ins Feld geführt werden, sind ebenso bekannt wie wohlfeil; an dieser Stelle aber ist unbedingt geboten, sie nochmals gründlich zu überprüfen. Niemand, nicht einmal der enragierteste Verteidiger der Wolfschen Muse, wird



die zahlreichen Mängel und Ungewandtheiten des Textbuches verkennen, das ihm die befreundete österreichische Schriftstellerin Rosa Mayreder-Obermayer aus der berühmten „Dreispiß“-Novelle (El sombrero de tres picos) von Pedro Antonio de Alarcon herausdestilliert hat und das am Ende in einen dramatisch vollends unglückseligen vierten Akt einmündet. Diese direkt ins Auge springenden Schwächen allein sind es jedoch nicht, welche das fernere Schicksal dieser kostbaren Partitur so ungünstig beeinflussten und ihr (abgesehen von immer neuen, aber kurzlebigen Versuchen) niemals zu einem länger währenden wirklichen Bühnendasein verhelfen konnten. Der „Dreispiß“-Stoff selbst, bekanntlich von mehreren Komponisten und zuletzt noch 1933 von Riccardo Zandonai („La farsa amorosa“) als Opernvorlage gewählt, ist so bunt, steckt derart voller Leben, daß schon von daher eine Wirkung sich unbedingt einstellen muß. Wolf selbst hat, nach anfänglicher Ablehnung des Mayrederschen Entwurfs, einige Jahre später ohne fremdes Zutun zu ihm zurückgefunden und dann die Dichterin (die ihr Libretto eigentlich nur als mehr oder weniger vorläufige Ausarbeitung betrachtet hatte) gegen berechtigte Einwendungen seitens seiner besten Freunde wieder und wieder verteidigt. Gab ihm dieser Text nicht doch alles, was er von einem Bühnenwerke verlangte: poetischen Tiefgang wie ein Gedicht Mörikes, die Kraft Eichendorffs, die Klarheit Goethes und zudem die sinnliche Freude spanischer Gesänge?

Frühzeitig bereits hatte sich Wolf um das ihn ungeheuer lockende Problem „Oper“ bemüht, und immer aufs neue beschäftigte sich der literarisch so Anspruchsvolle auch mit hochwertigen Texten, die er aufmerksam las und gleich wieder verwarf (z. B. Eichendorffs „Schloß Durande“) oder die er nur deshalb beiseite legte (z. B. Grillparzers „Weh dem, der lügt“), weil sich kein gleichgestimmter Librettist hierfür fand. Und war es unter solchen Vorzeichen ein Zufall, daß der ebenfalls aus Alarcons Feder stammende „Manuel Venegas“-Stoff (El Nino de la Bola) ihn jahrelang gefesselt und nicht mehr losgelassen hat, bis es 1897 noch zur Komposition einiger Stücke kam, die als Dokument seines Spätstils wenigstens in fragmentarischer Gestalt auf uns gekommen sind? Daß für Wolf im musiktheatralischen Bereich neben Alarcon noch zuletzt Heinrich von Kleist eine wichtige Rolle zufällt, kann angesichts seiner früheren Bestrebungen um diesen Dichter (sinfonische Dichtung „Penthesilea“ und die nur in zwei Bruchstücken erhalten gebliebene Bühnenmusik zu „Prinz Friedrich von Homburg“ von 1884) keineswegs verwundern. „Kennst Du Kleists Amphitruon“, so schreibt er am 3. März 1897 an seinen Freund Oskar Grohe, „das ist ein idealer Stoff, die wahre ‚göttliche Komödie‘!! Ich habe letztlin dieses Wunderwerk neuerdings wieder gelesen und war mehr denn je davon hingerissen. Am liebsten würde ich mich gleich an den Amphitruon machen.“ Dazu ist es freilich nicht mehr gekommen; erwägt man aber rückblickend die geistige Welt Kleists und die Möglichkeiten dieses ins Ethische transponierten „Lustspiels nach Molière“, so hätte man sich da eine seltsam glückliche, ja kongeniale Umsetzung in Musik denken können. Gewiß ist aber auch, daß ihm die spanische Sphäre der Alarconschen Dichtung nicht bloß obenhin zugesagt, sondern sogar zutiefst entsprochen haben muß. Die Handlung dieser im Jahre 1804 in Andalusien vor sich gehenden Oper gab ihm all das, was er brauchte und worin auch seine Stärke lag; an ihm war es nun, die ganz echte, aber zugleich auch mit ironischen Lichtern und mitunter selbst boshaften Zügen verbrämte Begebenheit in eine höhere künstlerische Existenz zu rücken und in ihr natürliches Liebesgefühl und Begehrlichkeit, Übermut und Verzweiflung, Spiel und Ernst, entfesselte und vornehme Haltung neben- und miteinander zu schildern.

An sich war das Jahr 1895, das Entstehungsjahr des „Corregidor“, für Wolf eine gesegnete Zeit voller Hochspannung und Hochstimmung. Er begann die Komposition zu Wien noch im Laufe des Monats März: charakteristischerweise mit ein paar ganz am Rande der Handlung

stehenden Nummern, dem Nachtwächterruf (vierter Akt, Anfang) und einem Teil des „Spanischen Weinliedes“ (zweiter Akt); für das rasche Fortschreiten entscheidend wurden aber erst die ruhigen und nahezu ungestörten Aufenthalte in dem seinem Schaffen so günstigen Perchtoldsdorf (unweit Wien) und anschließend im Schloß Matzen bei Brixlegg, wo er den ganzen Sommer und Herbst über bis nach Weihnachten als Gast des Barons Lipperheide weilte. Der Quell seiner Inspiration floß während dieser wenigen Monate fast unerschöpflich — mit Ausnahme jener zwei Stellen, die ihm gerade wegen ihrer Wichtigkeit für das Werk ganze viel Kopfzerbrechen verursachten und die allergrößte Konzentration abforderten: der Monolog des Tio Lukas (dritter Akt) und der Schlußchor „Guten Morgen, edle Donna“. Diesen Monolog des sich von seiner Frasquita betrogen wädhenden Müllers mag man als den dramatischen Gipfelpunkt *kat exochen* ansehen; und von hier aus betrachtet wird es klar, daß Wolf es bei dem sehr allgemein anmutenden Titel „Oper“ beließ und auf das Beiwort „komisch“ mit voller Absicht verzichtete. Sah er doch mit aller Deutlichkeit, daß da Grenzbezirke des Seelischen erreicht waren, die — ohne die stilistische Einheitlichkeit der Partitur zu stören — ihm eine genaue Gattungsbezeichnung einfach verwehrten. So ungeschickt einzelne der Szenen von der Librettistin auch eingefädelt und durchgeführt sein mögen, so kann doch in keinem Augenblick zweifelhaft sein, daß hier echte Gefühle und Leidenschaften im Spiele sind und daß darin selbst ausgesprochene Nebenfiguren wie der Alkalde Juan Lopez, dessen Sekretär Pedro und dessen Magd Manuela sowie der Gerichtsbote Tonuelo keine ganz unwesentliche Funktion haben. Und an der Gestalt des dauernd tabakschnupfenden und niesenden Dieners Repela hat Wolf, wie man aus der musikalischen Charakterisierung (und zudem aus brieflichen Äußerungen) weiß, ein besonderes Vergnügen gehabt. Es hat überhaupt, will mir scheinen, wenig Sinn, den beiden „Corregidor“-Autoren in dramatischer Beziehung stets nur die Mängel anzukreiden und demgegenüber die lyrischen Erlesenheiten des Werkes zu preisen. Jeder, der die Geschichte des Phänomens „Oper“ unvoreingenommen verfolgt, weiß, daß man da auf mannigfache Art selig werden und zum Ziele gelangen kann. Die Lösung Monteverdis ist eine andere als die von Richard Strauss, die Händels eine andere als die Wagners, die Glucks weicht völlig von der Mozarts ab. Gönne man also auch Hugo Wolf seine eigene Lösung und sehe dann zu, ob er nicht auf seine Weise doch sein Ziel erreicht hat.

Während der Konzeption jenes großen Müller-Monologs im dritten Akt konnte Wolf für die Stelle „Wenn es Gott gefallen hätte“ absolut nicht den richtigen Ausdruck finden. „Ich war wie vernagelt“, berichtete er am 8. Juni 1895 Frau Mayreder, „jeder Versuch mißlang. Was tun? Ich schrieb sofort an Freund Larisch mir die Partitur der Meistersinger zu schicken, um mich durch Befassen mit jener Partitur anregen zu lassen, inzwischen den 1. Akt des Corregidor zu instrumentieren. Die Partitur ist seitdem zwar eingetroffen, aber auch die gute Stimmung hat sich wieder eingestellt und so ist aus der Instrumentation nichts geworden.“ Diese von Wagners „Meistersingern“ ausgehende Linie mag den einen Pol der Wolfschen Partitur ausmachen, deren Räderwerk denn auch mit polyphonen Elementen reich durchwirkt ist („bei meiner verrückten Art, immer noch neue Kontrapunkte hinzuzumachen“, so läßt sich Wolf am 5. Oktober 1895 vernehmen, „gestaltet sich die Ausführung in manchen Fällen gerade zu einem Ding der Unmöglichkeit, und doch, mit dem nötigen Aufwand an Fleiß und Geduld gelingt schließlich selbst das Unmögliche, aber es sind teuer erkaufte Siege“). Jene Leitmotive, deren sich Wolf ebenfalls bedient und die bei ihm auch in vielfältiger Abwandlung und Kombination auftreten, verweisen in den nämlichen Herkunftsbezirk. Daneben aber erscheint es nicht müßig, das Augenmerk auf ein paar Sätze in den Erinnerungen Paul Müllers (des Begründers des Berliner Hugo-Wolf-Vereins) zu lenken, der extra zur Uraufführung des „Corregidor“ (7. Juni 1896) nach Mannheim gefahren war und am Nachmittag dieses Tages mit



dem Komponisten ein längeres Gespräch hatte. „Auf dem Flügel“, so weiß Müller da zu berichten, „lag neben der prächtig gebundenen, wie gestochen geschriebenen Partitur des Corregidor die der Carmen. Für Bizet hatte Wolf eine besondere Vorliebe, wie überhaupt für die Franzosen. Esprit, Klarheit und Knappheit schätzte er an ihnen; neben Bizet liebte er besonders Auber.“ Überliefert ist fernerhin eine Äußerung Wolfs gegenüber Ferdinand Löwe, Bizet habe es in seiner „Carmen“ unvergleichlich leichter gehabt, da er an keinen polyphonen Stil im Orchester gebunden gewesen sei. In Bizets Sphäre jedenfalls, dessen war sich Wolf selbst durchaus bewußt, liegt ein zweites Vorbild beschlossen, das ihm speziell für die Ausmalung des künstlerisch stilisierten spanischen Milieus nur von Nutzen sein konnte (man beachte in diesem Zusammenhang auch einmal das instrumentale Zwischenspiel des zweiten Aktes in e-Moll).

Bei aller Überladenheit der orchestralen Mittel bringt es Wolf dennoch fertig, die singenden Personen fast stetig dominieren und den Text verständlich werden zu lassen; und der schönste Grundzug dieser Partitur dürfte auch wohl sein, daß ihre schwerstbestückte Panzerung, vom Strom herrlichster Musik dauernd überspült, gar nicht mehr als Belastung, sondern bloß noch als ungeheure schöpferische Bereicherung erscheint. Wie sollte man gerade von dem reifen Liedmeister und Miniaturisten Hugo Wolf jene großen und größten Bögen verlangen können, wie sie der Musikdramatiker Wagner jederzeit zu schlagen vermochte? Was Wolf gewollt und hier auch mit höchster Intuition vermocht hat, steht auf einem gänzlich anderen Blatte. Sein ungemein sensibler Geist erwärmt sich gerade für die intim angelegten und wunderbar ausgespannenen Szenen wie diejenige der nächtlich wachenden Frasquita (zweiter Akt), die ihre Unruhe und Sorge zu beschwichtigen sucht, nicht minder aber auch für die Liebesfülle des ersten Aufzugs, in dessen Innigkeit der Corregidor störend einbricht. Kaum jemals in dieser Partitur setzt dieses melodische Blühen aus, in das zwanglos Gesänge aus dem „Spanischen Liederbuch“ eingeschmolzen sind, und noch dem letzten (von Wolf so besonders geschätzten) Akt setzt die Gestalt der Corregidora Donna Mercedes neue und durchaus eigene thematische Lichter auf. Durch seine Musik empfangen alle diese Gestalten ein unverwechselbares und vollends unvergeßliches Gepräge; ja noch mehr: für den Liebhaber dieser Partitur werden sie allmählich zum täglichen Besitz, den man nicht missen mag.

Trotz seiner zugegebenen Schwächen ist der „Corregidor“ — als eine der wenigen Opern aus jener Epoche vor 1900 — unvermindert frisch wie am Tage seiner Uraufführung und von einer künstlerischen Qualität, vor der eigentlich nur die Theaterdirektoren und das Publikum versagen können. Der umwerfende Erfolg, den sich Wolf von seiner Schöpfung vorschnell erhofft hatte, ist niemals eingetreten; und selbst sein begeistertster Anwalt unter den Dirigenten, Bruno Walter, hat es nicht vermocht, den „Corregidor“ — in einer eigenen, etwas gestrafften dreiaktigen Fassung — der Bühne für dauernd zurückzugewinnen. Seine Berliner Neuaufführung von 1928 — Regie: Karl Heinz Martin; Gesamtausstattung: Ernst Stern; Besetzung der Hauptrollen: Maria Rajdl (Frasquita), Karl Erb (Corregidor), Wilhelm Guttman (Tio Lukas), Ludwig Hofmann (Repela) — kann geradezu als Musterdarbietung für spätere Zeiten gelten.

Eine Revision des althergebrachten, mehr nachgeredet als wirklich nachgeprüften Urteils im Falle des „Corregidor“ wenigstens anzubahnen, dazu sollte das Wolf-Gedenkjahr 1960 mancherlei Gelegenheit bieten. Denn so reich sind wir nicht an gültigen Bühnenwerken, daß wir leichten Herzens einfach darauf verzichten könnten. Die beiden für die nächsten Monate geplanten Aufführungen in Regensburg und Wiesbaden (im Rahmen der Internationalen Maifestspiele) sollen die erste Probe aufs Exempel bilden.

WILLI REICH

## DOKUMENT EINES GESPRÄCHS

Zur Wiener Erstaufführung von Wolfs „Corregidor“

*Die Aufzeichnung des im nachfolgenden wiedergegebenen Gesprächs mit der Wiener Dichterin Rosa Mayreder, der Verfasserin des Textes der Oper Hugo Wolfs, fand ich unter den Papieren, die mir der Wiener Musikschriftsteller Ludwig Karpath nach seinem Tode (1936) durch seinen Testamentsvollstrecker übergeben ließ. Die Unterredung hat vier Tage vor der von Gustav Mahler geleiteten Wiener Erstaufführung der Oper (18. Februar 1904) stattgefunden. Ob der Gesprächspartner der Dichterin Karpath selbst oder einer seiner Kollegen war und ob das Gespräch damals publiziert wurde, konnte ich nicht feststellen. Jedenfalls ist es, wie die in dem 1953 erschienenen großen Hugo Wolf-Buch von Frank Walker enthaltene umfangreiche Bibliographie erkennen läßt, von den bisherigen Wolf-Biographen nicht benützt worden.*

Es gewährt reichen geistigen Genuß, mit dieser ersten Autorin eines heiteren Librettos über ihre gemeinsame Arbeit mit Hugo Wolf zu sprechen. Wir sitzen in ihrem Heim zu Füßen einer Büste Hugo Wolfs, die melancholisch auf uns herabsieht. Manchesmal, wenn Frau Mayreder voll Eifer spricht, scheint er sich aber direkt in das Gespräch zu mischen — gewiß aber spricht sein Geist aus den Worten seiner Verehrerin und Mitarbeiterin.

Man hat dabei als Wiener seine spezielle Freude, denn der „Corregidor“ des aus der Steiermark stammenden Hugo Wolf ist doch in manchem Sinne ein Wiener Werk. Hier hat der Meister die erste Hälfte seiner einzigen Oper komponiert: in Wien und in der Villa Werner im nahen Perchtoldsdorf, das doch zum Weichbild Wiens gehört. Natürlich im Winter und in den ersten Frühlingstagen. Denn erstens ist es zu dieser Zeit in Perchtoldsdorf ganz einsam, und zweitens war dann die Miete dort viel geringer als während des Sommers, wahrscheinlich sogar Null. Und das spielte in Hugo Wolfs Budget keine geringe Rolle . . . Und die erste Zusammenkunft zwischen dem Komponisten und der Dichterin fand im Kaffee Griensteidl statt. Das ist doch echtestes Wien, historisches sogar! Das war so ungefähr 1890.

Damals hatte Wolf bereits die reizende Novelle des Alarcon für seine Oper ins Auge gefaßt und zunächst versucht, sich selbst ein Libretto daraus zu zimmern. Aber seine Arbeit gefiel ihm absolut nicht. Auch Frau Mayreders Text wollte ihm anfangs nicht behagen; er ließ das Manuskript einfach liegen, bis er auf einmal nach mehr als fünf Jahren völlig geänderten Sinnes das Libretto in freudigster Stimmung wieder aufnahm und es in acht Monaten durchkomponierte. Dabei kannte seine Dankbarkeit für die Arbeit der Librettistin keine Grenzen.

„Sie wissen ja“, sagt Frau Mayreder, „wie dankbar der Meister allen Dichtern gegenüber war, deren Texte er komponierte. Kein Komponist gleicht ihm hierin. Vor seinen Mörike-Liedern ließ er das Porträt des Dichters anbringen. Und bevor er sich an das Klavier setzte, um eines seiner Lieder einem kleinen Kreise vorzusingen, sprach er zuerst das Gedicht deklamierend vor, damit man vor allem in das Wort des Dichters eindringe. Hier, an diesem Bösendorfer-Flügel, hat er uns oft seine Lieder auf diese Art vordekamiert und dann gesungen.“

Es ist dasselbe Klavier, an dem Wolf größere Partien seiner Oper ausgeführt hat. Es steht in der Ecke des Zimmers. Frau Mayreder hat das Instrument eigentlich Hugo Wolf zu Ehren angeschafft, denn der Komponist nahm Anstoß daran, in einem Hause zu verkehren, dessen



Herrin an einem Pianino ihre musikalische Andacht verrichtete. Also neben Griensteidl und der Wienerin Rosa Mayreder hat noch ein dritter Wiener am „Corregidor“ mitgearbeitet: Ludwig Bösendorfer. Wie gesagt, der „Corregidor“ ist eine Wiener Oper.

Allerdings absolut nicht in dem Sinne, wie etwa Charpentiers „Louise“ eine Pariser Oper ist. Denn Charpentier hat den Pariser Straßenlärm in sich aufgenommen und auskomponiert; ja, die ganze Oper ist eigentlich nichts anderes als das tönend gewordene Paris. Hugo Wolf aber hat nicht nur während der Arbeit an seiner spanischen Oper, sondern überhaupt zu jeder Zeit alle dem Straßenlärm auch nur verwandten Geräusche mit geradezu krankhafter Nervosität von seinen Ohren abgehalten. Ihn störten sogar die Spatzen, von benachbarten Klavieren, Kindern und Hunden gar nicht zu reden. Deshalb war es ihm auch so furchtbar schwer, in der großen Stadt Wien eine halbswegs passende Wohnung zu finden. In der vornehmen Pöblgasse im vierten Bezirk, in der die Wohnung von Frau Mayreder liegt, rollt das Großstadtleben wohl nur auf Gummirädern vorüber; aber auch in diesem Hause verwendete Wolf, wenn er am „Corregidor“ arbeitete, immer sein berühmtes „Antiphon“, jenen Apparat, mit dem er sich künstlich schwerhörig machte. Diese eigentümliche Maschinerie bestand aus zwei silbernen Kugeln, die genau dem Ohreingang angepaßt waren und die Spangen trugen, um das Tiefergleiten zu verhindern. Diesen Apparat trug er auch während der Nacht, denn er hatte einen sehr leisen Schlaf.

In diesem Haus in der Pöblgasse sang Wolf auch alle Partien des „Corregidor“ durch — Frauen- und Männerpartien, das war für seine Kehle völlig gleichgültig; denn er hatte überhaupt keine Stimme, dafür aber den überwältigendsten Willen zum Singen.

*„Ich kann Ihnen nicht schildern, mit welcher tiefem, innigem, alle Hörer im Innersten der Seele erfassendem Ausdruck Hugo Wolf seine Lieder vorzusingen verstand“,* sagt Frau Mayreder schwärmerisch. *„Dabei kann ich Ihnen nicht einmal sagen, ob er einen Bariton oder einen Tenor oder sonst etwas hatte. Offenbar besaß er einmal eine schöne Stimme, aber er hat sie durch das viele Korrepetieren mit allerlei Theatervolk, bei dem er mitschreien und mitsingen mußte, verloren.“*

Vielleicht stammt daher auch der Haß, der Hochmut und oft auch eine gewisse Verachtung, die der Komponist in späteren Jahren gegenüber allen ausführenden Künstlern an den Tag legte. Auch den feinfühligsten Sängern und Sängerinnen gegenüber. Für ihn waren sie, wie die Kapellmeister, Werkzeuge, die ihren Zweck verfehlen, wenn sie nicht gehorchen. — Einer der Gründer des Hugo-Wolf-Vereins versicherte mir noch zu Lebzeiten des Komponisten, man habe den Verein zum Teil auch deshalb gegründet, um Wolf dem Verkehr mit Sängern und Sängerinnen zu entziehen; sie sollten und durften nicht mehr beleidigt werden, im Interesse der Kunst Wolfs.

An der Textdichtung, so wie sie gegenwärtig vorliegt, hatte die Verfasserin nach den Wünschen des Komponisten nur wenig zu ändern. Wenn aber die Librettistin beflissen war, die heiteren Wendungen der reizenden Verwechslungskomödie Alarcons möglichst rasch auf der Bühne abwickeln zu lassen und im Text die nötige Knappheit walten ließ, so verlangte Wolf als Musiker fortwährend Erweiterungen der lyrischen Stellen. Da mußten immer neue Verse hinzugedichtet werden. Auch die beiden eingeschobenen Gesänge aus dem „Spanischen Liederbuch“ mußte die Librettistin auf den dringenden Wunsch Wolfs aufnehmen: *„Geh'n S', gnä Frau, die zwei Lieder da, die ich schon komponiert hab', die müß'n S' mir unbedingt noch ins Buch hineinnehmen. Wohin — davon hab ich allerdings keine Idee — aber Sie werd'n 's schon machen!“*

Hugo Wolf sprach nämlich sehr gerne Wienerisch. Er sprach es mit einem steiermärkischen Einschlag, den er aber nicht gelten lassen wollte. Einst nannte ihn ein Wiener Musikkritiker in

einem dithyrambischen Artikel über seine Lieder den „heißblütigen Steirer“. Darüber war Wolf so wütend, daß ihm der ganze Artikel keine Freude mehr machte. Nicht wegen des heißen Blutes, sondern wegen des Steirers. Er sah in diesem Hervorkehren der Abkunft eines Künstlers etwas Degradierendes.

Vergangene Woche ließ Direktor Mahler die Textdichterin zu sich bitten, um ihr Einverständnis für einige, wenn auch nicht bedeutsame Änderungen des Textes zu erlangen. Frau Mayreder gab ihre Zustimmung, als ihr der Direktor versicherte, daß die Musik Wolfs dabei weitgehend erhalten bleibe. In der Fassung der Wiener Hofoper endet der erste Akt nicht wie im Original mit dem Erscheinen des Bischofs im Hintergrunde, sondern erst nach dem ersten Bild des zweiten Aktes. Den Bischof hat Mahler gestrichen, nicht aber die Bischofsmusik. — Die zweite, einschneidendere Änderung von Mahlers Hand bezieht sich auf die Streichung der ganzen Erzählung im letzten Akt.

Diese unglückselige „Erzählung“! Wenn sich Wolf zu einem Strich hätte entschließen können, wäre er vielleicht schon längst in der Hofoper aufgeführt worden. Zu seinen Lebzeiten! — Aber Wolf wollte hier um keinen Preis streichen. Und doch ist dieser Strich, den nun auch Mahler sogar in noch ausgedehnterem Maße durchführt, dramaturgisch nur zu sehr berechtigt. Die naiv-pikante Situation ist folgende: Der Müller Tio Lukas hat sich in der Kleidung des Corregidor in der Nacht in das Schlafgemach der Corregidorin geschlichen, um Rache dafür zu nehmen, daß ihm der Corregidor, wie er glaubt, seine ehelich angetraute Müllerin verführt hat. Da erscheint nun des Morgens die schöne und unschuldige Müllerin, um zu erfahren, ob ihr Gatte wirklich Rache genommen. Und da befiehlt nun die Corregidorin dem Chor der Dienstleute und ihrer Duenna, der Müllerin zu erzählen, was geschehen sei. Und nun wird in langen Chören und Zwischenreden erzählt, daß nichts geschehen ist. Erzählen, und noch dazu Negatives erzählen, das ist des Undramatischen denn doch zuviel.

Hugo Wolf freilich wollte dies absolut nicht einsehen. Wie köstlich erzählt doch Frau Mayreder, in welcher wütender Tonart der Komponist die Zumutung, hier zu streichen, ablehnte: „*Mohrenelement!*“, rief er aus, „*aus diesem Strich wird nichts! Das epische Element konnte nun einmal bei der Behandlung dieses Stoffes nicht vermieden werden. Und deshalb wollen wir uns das Recht, das wir uns nehmen, nicht verkümmern lassen durch überlieferte Schulregeln, die da dozieren, im Drama dürfe nichts erzählt werden!*“

Nun aber strich Gustav Mahler auch die kürzere Version, zu der sich Hugo Wolf schließlich doch herbeigelassen hatte, so daß das Publikum mit keinem einzigen Wort erfährt, ob der von Rache erfüllte Müller sich bei der schönen Corregidorin brav aufgeführt hat oder nicht. Frau Mayreder machte den Direktor in der ihr eigenen taktvollen Art auf diesen Mangel aufmerksam. Aber Gustav Mahler war sofort mit einer schlagfertigen Erwiderung zur Stelle: „*Gnädige Frau*“, sagte er lächelnd, „*ich besiege Sie mit Ihren eigenen Waffen, will sagen Versen! — Wie lassen Sie doch im ersten Akt den liebegirrenden Corregidor über seine Gemahlin urteilen, als Frasquita ihn abweist und seiner eigenen Frau zuführen will, die doch auch schön sei? Ich will Ihnen diese Verse ins Gedächtnis rufen. Der Corregidor singt da von seiner Gemahlin:*

Hart ist sie und abgewendet  
Aller Glut, versteh' genau;  
Dir will ich es anvertrauen:  
Sie ist eine kalte Frau.“

Diesem Argument gegenüber konnte sich die Textdichterin nicht verschließen.



## MUSICA-BERICHT

## OPER

Primat des Geistigen Hamburg

In den Jahren 1952 und 1953 inszenierte Wieland Wagner den „Tristan“ für Bayreuth, 1959 und 1960 richtete er ihn für Berlin und — mit Korrekturen — für Hamburg ein. Hinter dieser nüchternen Feststellung verbirgt sich mehr als die Tatsache, daß der Wagnerenkel sich mittlerweile auch die großen Opernbühnen erobert hat. Das musikalische Drama „Tristan und Isolde“ wandelte sich unter seinen Händen vom berückend fernen Festspiel zu einem Exempel gegenwartsnahen Musiktheaters.

Vielleicht ist der wahre Wert des Wagner-Werkes daran zu ermesen, wie es die gedanklichen Belastungen erträgt, die ihm im Laufe der Zeit aufprojiziert wurden. Der Hamburger „Tristan“: das ist die Darstellung des Weges in die Abstraktion, der Abkehr von Konvention und von den Zeremonien des Diesseits. Was zwei ist, will eins werden — das ist zugleich auch die Abkehr von allem Triebbedingten, die Verachtung alles dessen, was nicht Geist ist. Der Konflikt mit der Welt, die König Marke repräsentiert, erscheint in der Auslegung Wieland Wagners als eine bewußte Haltung, welche dem Ziel — der Verwirklichung im Geistigen — entgegenstrebt.

Die Mittel einer Inszenierung, die solches zum Ausdruck bringen will, müssen ungenständlich

sein, dürfen aber nicht ausweichen in vieldeutige Symbolik. Wieland Wagner suchte nach klaren Entsprechungen, deren Überzeugungskraft im Verlauf des Abends wächst. Den ersten Aufzug möchte ich „Der Trank“ nennen. Die Farben sind: Violett vor grünem Rundhorizont. An eine Meeres-Assoziation vermag ich, da das Schiff weitgehend neutralisiert ist, nicht recht zu glauben. Der zweite Akt ist eindeutig: „Die Nacht“. Ein rätselhaftes Himmelslicht steht in dem Blau. Und der dritte: tristes Graugelb — die Auflösung des diesseitigen Geschehens und Festigung des jenseitigen, dargestellt an der vom Licht eingehüllten Isolde. Martha Mödl sang den „Liebestod“ ganz nach innen, sehr gebündelt, fast möchte man sagen: stilisiert. Ihre Leistung an diesem Abend war große Kunst. Hans Beirer dürfte zur Zeit der beste Tristan deutscher Zunge sein. Der Sänger hat einen erstaunlichen Reifungsprozeß durchgemacht. Die klärende Regie Wieland Wagners hat auf seine Deklamation günstig eingewirkt. Herbert Fliether, der über einen besonders schön timbrierten Bariton verfügt, sang mit Ausdruck und Wärme den Kurwenal. Mimi Aarden gab — sich klanglich hell und scharf gegen Martha Mödl absetzend, doch leider mit störendem Vibrato — die Brangäne, Gerhard Stolze zeichnete mit wenigen markanten Strichen den Melot. König Marke ist der große Einsame in diesem Drama: er muß im unbarmherzigen Licht des Tages ohne Hoffnung auf Er-



Wagners „Tristan und Isolde“

in Hamburg

Martha Mödl

Foto: Peyer



„Der Rosenkavalier“ von Strauss  
in Berlin  
Kerstin Meyer / Elisabeth Grümmer  
Foto: Buhs

lösung leben. In der reifen, stimmlich einwandfrei fundierten Darstellung durch Josef Greindl gewann dieser Gedanke theatralische Wirkung. Leopold Ludwigs allzu hitzig-ekstatische Deutung der Partitur indes verband sich nicht überzeugend mit der Inszenierungsidee.

Bewährte Dekorationsstücke fehlten in dieser Einrichtung: das „zeltartige Gemach“ im ersten Akt, die Bank im zweiten, die Bahre im dritten. Das Schiffsvolk war hinter die Szene verbannt. Tristan ersehnt die Erlösung von scheinhafter Gegenständlichkeit: er sucht die Wahrheit in der Idee. Wieland Wagner ist ein Nachfahre dieses Tristan.

Claus-Henning Bachmann

#### Der neuinszenierte „Rosenkavalier“

Berlin

Die Städtische Oper bot ihrem Publikum die seit langem geplante und auch längst fällige Neuinszenierung des Straussschen „Rosenkavalier“ durch

Carl Ebert; durchaus auf der Tradition beruhend und sich eines konventionellen Bühnenrahmens (Wilhelm Reinking) bedienend, fand sie allseits einhellige, ja jubelnde Zustimmung. Und wirklich, diese Aufführung hatte vielerlei Meriten. Als humorgesegneter Baron Ochs auf Lerchenau dominierte Josef Greindl; jedoch mitunter derart stark, daß sich demgegenüber die so andere Sphäre der Feldmarschallin nicht völlig zu entfalten vermochte. Daß also das künstlerische Gleichgewicht nicht genügend ausbalanciert erschien, war für den Gesamteindruck nicht immer förderlich; aber im Schlußakt fand dann Elisabeth Grümmer als Fürstin Werdenberg einen ebenso bedeutsamen wie eindringlichen Eigenklang. Kerstin Meyer, deren stimmliche Herbheit dem jungen Grafen Octavian nicht übel anstand, erwies sich in der Titelpartie als Spieltalent von hohen Graden; und als Sophie bot Lisa Otto eine zauberhaft angelegte und hochmusikalisch durchgeführte Leistung. In der Reihe



der wichtigsten Nebenrollen scharf profiliert: das Intrigantenpaar Annina-Valzacchi (Sieglinde Wagner und Martin Vantin) sowie die Duenna von Marlies Siemeling, während Ernst Krukowski seinen Faninal stimmlich allzusehr überzog. Silvio Varvisos Leitung am Pult war zwar noch nicht so frei und souverän wie die seiner großen, auf Strauss eingeschworenen Kapellmeister-Kollegen; aber dafür musizierte er überaus diskret, oft geradezu kammermusikalisch und dennoch keineswegs ohne Inspiration und hielt jederzeit engen und guten Kontakt mit der Bühne.

Werner Bollert

#### Bergs „Lulu“

Frankfurt

Ohngeachtet der 1935 heftig erörterten Frage nach der Lebensfähigkeit der fragmentarischen Oper Alban Bergs „Lulu“, realisierten die Frankfurter Städtischen Bühnen eine Neuinszenierung von hohen Graden. Das als Schreckschuß gegen die fragwürdige Bürgermoral aus Wedekinds aggressiven Dramen „Erdgeist“ und die „Büchse der Pandora“ zusammengestellte Libretto hatte sich eine beträchtliche Straffung und Streichung durch den Wozzeck-Komponisten gefallen lassen müssen. Das zeitgebundene morbide Gesellschaftsmilieu lockte durch seinen Realismus, hemmte aber durch Mängel der dramaturgischen Konsequenz und Logik, Günther Rennert dämpfte mit seiner Gastinszenierung in zirkusbunten Manegesituationen solcherart Einwände. Ja, er verhüllte das selten bewältigte Dilemma des unvollendeten letzten Aktes durch eine lebendige spannungsvolle Gesamtanlage mit ablenkenden optischen Einfällen und origineller Personencharakteristik, bald nur andeutend, bald in prall realistisch auftragender Durchzeichnung.

Die mit zwölf Jahren aus dem Spelunkendunkel zur Blumenverkäuferin, Mörderin und Dirne mit schillernden Verführungskünsten gewordene Lulu, die schließlich als lasterhaft verkommene Prostituierte selbst Opfer eines lüsternen Verbrechens wird, verlangte Fingerspitzengefühl der umsichtig disponierenden Regie und der Darstellerin. Damit sind die überragenden musikalischen Qualitäten der Frankfurter Premiere berührt. Bei Georg Solti zunächst wurde das komplizierte, aus einer „Reihe“ herausgespulte beziehungsvolle Gewebe der zwölftönigen Partitur mit kongenialer Belichtung entfaltet, schwül und schlagkräftig in den Stimmungswechseln, Bühne und Orchester im hochsensiblen Zusammenwirken verbunden, so daß sich die Sänger gleichfalls dem Niveau der Gipfel-

leistung dieser Spielzeit anpaßten. Helga Pilarczyk vor allem, die personifizierte biestige Verworfenheit, erregend als wandlungsfähige, glutvoll singende Lulu, an der sich die heimischen Kräfte mit gleicher Bewältigung der halsbrecherischen Schwierigkeiten entzündeten: Ernst Gutstein, Herbert Schachtschneider, Rosl Zapf, Ratko Delorko und Carl Ebert. Die mit der Regie identischen Bilder schuf Teo Otto. Stürmischer Beifall dieserseits der Rampe.

Gottfried Schweizer

#### Von thüringischen Bühnen Weimar

Als Erstaufführung ist zunächst Brecht/Dessaus „Verurteilung des Lukullus“ zu nennen. Fast alles an dem Werk ist für den auf Standardwerke orientierten Opernliebhaber ungewöhnlich. Er vermißt beim epischen Musiktheater den altgewohnten Darstellungsstil, im Orchester den hohen und mittleren Streicherklang. Statt dessen wird er von umfangreichem Schlagwerk und ungewohnten Instrumenten (Trautonium, präparierte Klaviere) schockiert. Dessaus „Verurteilung“ ist weder durchkomponiertes Musikdrama noch herkömmliche Nummernoper. Lied und Arie, Song und dramatische Szene stehen nebeneinander. Die Weimarer Aufführung (Regie Ernst Kranz) bewältigte die nicht geringen szenischen und musikalischen Besonderheiten und Schwierigkeiten, so daß das Werk unter der musikalischen Leitung Gerhard Pflügers zu einer eindringlichen Wirkung kam — freilich nicht bei der Gesamtheit des Publikums. Eine Breitenwirkung war von vornherein nicht zu erwarten.

Diese wurde erreicht mit einer Neu-Inszenierung des ewig jungen „Rosenkavalier“. Es sollte zugleich Huldigung und Gedenken an den auch mit Weimar verbunden gewesenen Richard Strauss anläßlich der 10. Wiederkehr seines Todestages sein. Die Premiere erreichte jedoch trotz teilweise vorzüglicher Einzelleistungen (z. B. Jutta Bohnenkamp als Oktavian) nicht das Niveau früherer Inszenierungen. Man huldigte ferner Händel mit der Aufführung seiner Meisteroper „Ezio“. Obwohl sich der Aufführungsstil von Halle zweifellos immer mehr durchsetzt, gibt es besonders an kleineren Theatern noch sehr unterschiedliche Auffassungen. Dirigenten und Regisseure übersehen oft wesentliche Merkmale und Eigenheiten der barocken Aufführungspraxis oder können sie wegen fehlender Voraussetzungen nicht bewältigen. Einzelne Partien stellen den Sängern oft ungewohnte Anforderungen an Technik und musikalisches Gestaltungsvermögen. Die Weimarer Auf-

führung (Regie Hans Wächtler) bewies ernsthaftes Bemühen um einen Darstellungsstil, der die Hallenser Erfahrungen und Anregungen zugrunde legt, ohne das durch die vorhandenen Möglichkeiten bestimmte eigene Gepräge zu verlieren. Gerhard Pflüger bemühte sich um die Herausarbeitung der dramatischen Höhepunkte und des musikalischen Glanzes der Händelschen Partitur, unterstützt durch die musikalisch und darstellerisch reifen Leistungen von Sigrid Ruppert, Annelies Burmeister und Rolf Kühne.

Nach Mascagnis „*Cavalleria rusticana*“ und Leoncavallos „*Bajazzo*“ interessiert als zeitgenössische Oper Ottmar Gersters Oper „*Die Hexe von Passau*“. 1941 in Düsseldorf uraufgeführt, dann nach der Königsberger Aufführung von den Spielplänen verschwunden, scheint sich das Werk nun seit etwa 1956 allmählich durchzusetzen. Die nach dem gleichnamigen Drama von Richard Billinger geschriebene Oper gehört zu den stärksten Werken Gersters. Der Komponist wollte das „Menschliche“ und das „Aufrührerische“ der Handlung, eines Bauernaufstandes des Jahres 1489, „mit den Mitteln der Musik so gestalten, daß der Protest und Aufschrei unüberhörbar blieben“. Der historische Hintergrund wie die verschiedenartigen soziologischen Schichten (Bauern, Soldaten, Komödianten, Kleriker) gaben Anlaß zu unterschiedlicher musikalischer Gestaltung. Von der Handlung her verlangt der Chor eine herausragende Position. Er erhält wesentliche Aufgaben vom düsteren, litaneimäßigen Gesang bis zum schwungvoll-revolutionären Freiheitschor. Der Regisseur Hans Wächtler stand vor beachtlichen Aufgaben, konnte aber nicht immer die größeren Massenszenen mit der erforderlichen inneren Dynamik erfüllen. Die Solopartien waren mit Jutta Bohnenkamp, Wilfried Lindner, Heinz Schlingelhof, August Schmidt, Alfred Wroblewski und anderen stimmlich und darstellerisch gut besetzt, die Chöre (Einstudierung Johannes Fritzsche) sauber und präzise, der musikalische Gesamteindruck (Leitung Gerhard Pflüger) trotz einiger anfänglicher Schwächen überzeugend. Der herzliche Beifall, der zugleich auch dem anwesenden Komponisten galt, sollte die Leitung des Weimarer Nationaltheaters ermutigen, nunmehr auch wieder einmal eine Uraufführung zu wagen.

Gera

Die Bühnen der Stadt Gera brachten Gersters „*Hexe von Passau*“ bereits in der vergangenen Spielzeit (vgl. *Musica* 1/1959). Als Beitrag zum Händeljahr wurde ebenfalls — wie in Weimar und

Erfurt — „*Ezio*“ gewählt. Die Geraer Aufführung erreichte nicht die im Werk liegende Intensität der musikalischen Aussage. Trotz (oder gerade wegen) einiger beachtlicher Striche in der Partitur wurden die hier vorhandenen dramatischen Höhepunkte nicht voll ausgeschöpft. In den Hauptpartien boten Georg Schulz, Helga Leuchtmann und Erhard Groß gute gesangliche Leistungen. Die musikalische Leitung hatte Ernst Albrecht Reinhard.

Zu einem mehrtägigen Besuch in Gera weilte Ende November 1959 das gesamte Opern- und Ballett-Ensemble einschließlich Orchester und Technik des Staatstheaters Kosice (Kaschau) aus der Tschechoslowakei. Neben Tschaikowskys klassischem Ballett „*Schwanensee*“ brachten die Gäste die 1957 in Bratislava uraufgeführte Oper „*Fürst Bajazid*“ des slowakischen Komponisten Jan Cikker mit. Bisher wurde das Werk in Wiesbaden und in Dresden gespielt. Die Aufführung in Gera durch eine tschechoslowakische Bühne vermittelte einen interessanten Einblick in das noch junge slowakische musikdramatische Schaffen. Der Komponist schöpft Melodien aus der slowakischen Folklore, verbindet sie mit Lied und Tanz zu lebendigen und temperamentvollen Szenen, nutzt als Kontraste musikalische Elemente der orientalischen Musik und bringt alles in ein zwar nicht unbedingt neues, aber doch farbiges und klangvolles orchestrales Gewand. „*Fürst Bajazid*“ ist zweifellos ein Werk, das bald auch die deutschen Opernbühnen bereichern wird. Das Staatstheater Kosice verfügt über durchweg gutes, teilweise sogar recht beachtliches Stimmmaterial. Auch die kleineren Rollen waren gut besetzt. So kam eine eindrucksvolle Ensembleleistung (einschließlich des vorzüglichen Chores und des ein wenig konventionellen Balletts) zustande, die vom sauber und klangvoll musizierenden Orchester glücklich ergänzt wurde. Die musikalische Leitung hatte der seit kurzem in Bratislava tätige Ladislav Holoubek.

Greiz

Ein ähnliches Schicksal wie Gersters „*Hexe von Passau*“ war auch der Oper „*Die Bürger von Calais*“ von Rudolf Wagner-Régeny bestimmt. Nach der Uraufführung 1939 mußten zwanzig Jahre vergehen, bis gleichzeitig die Theater in Greiz und in Rostock sich wieder des fast vergessenen Werkes annahmen. Die Aufführung durch das Theater der Stadt Greiz ist ein Beweis dafür, wie auch bei einem kleinen Ensemble durch Begeisterung für die Sache und letzte Hingabe eine eindrucksvolle Leistung entstehen kann. An ihr



Verdis „Falstaff“ in Leipzig  
Foto: Wallmüller



hatten der junge Regisseur Karl-Heinz Viertel, der vielseitig begabte junge musikalische Oberleiter Joachim Dietrich Link und ihre Mithelfer genauso Anteil wie die Gesangssolisten und Chordarsteller.

Hans-Rudolf Jung

## Zwei komische Opern

Leipzig

Noch immer auf die Notunterkunft in den „Drei Linden“ angewiesen — das neue Haus wird am 7. Oktober am Karl-Marx-Platz seine Pforten öffnen —, überraschte die Leipziger Opernbühne am Ende des vergangenen Jahres mit zwei außerordentlich bemerkenswerten Inszenierungen komischer Opern, mit Verdis „Falstaff“ und Adams „Postillon von Lonjumeau“. Joachim Herz mag dabei als Regisseur insofern vor einer leichteren Aufgabe gestanden haben, als es bei Verdi nichts „zu retten“ gab, keine „Verjüngungskur“ nötig war, zu der Klaus Dreyer bei Adam greifen mußte, um die Aufnahme in den Spielplan überhaupt zu rechtfertigen. Falstaff ist nicht totzukriegen, der Postillon war zu neuem Leben zu erwecken. Immerhin: Lebendiges, zeitnahes Musiktheater zu bieten, dabei weder des Saftig-Komödiantischen zu wenig, noch des Schwankhaft-Närrischen zu viel zu geben, erforderte in beiden Fällen ein ungemein großes Fingerspitzengefühl. Die Regisseure hatten es. Treffsicher, dabei maßvoll, belachenswert, aber nicht lächerlich gab sich die von Herz und Dreyer gesteuerte Komik.

So kann von einer Falstaff-Premiere berichtet werden, in der allen Darstellern Shakespearescher Geist und Verdische Musikseele eingehaucht schie-

nen. Die szenischen Vorgänge wurden von der Musik getragen, die musikalischen Vorgänge von der Szene gerechtfertigt. Nichts war von den Fußangeln der provinziellen Bühnenvhältnisse zu spüren, alles schien auf das herzhaft-prickelnde, lebendig-pulsierende Spiel zugeschnitten. Müßig, das uneingeschränkte Lob wohl dosiert und abgegrenzt zwischen Regisseur, musikalischem Leiter — Helmut Seydelmann — und solistischem Sängersenemble aufzuteilen. Gerade auf der inneren Abgestimmtheit der Beteiligten beruht die so erfolgreiche Neuinszenierung. Die hohen Ansprüchen genügenden Darsteller waren in den weiblichen Rollen Ursula Brömme, Ursula Engert, Sigrid Kehl und Anna Barova, in den männlichen Bruno Aderhold, Walter Schmidt, Guntfried Speck, Horst Hiester mann und Helmut Eyle. Der Titelheld verdient eine besondere Würdigung, zumal von seiner Darstellungsqualität und Stimmkultur mehr als beim Postillon das rechte „Wirkungsquantum“ abhängt. Mit Kurt Rösinger agierte und sang ein Falstaff, an dem Shakespeare und Verdi ihre helle Freude gehabt hätten.

Das Silvester-Geschenk des „Postillon“ verlangt zunächst von der Neubearbeitung her, die Klaus Dreyer nach dem französischen Urtext mit sehr glücklichen Lösungen vornahm, besondere Beachtung. Welche „Altersschwächen“ waren zu regenerieren? Vor allen Dingen drei: Der Text, in zweierlei Hinsicht, das große Loch in der Handlung zwischen dem ersten und zweiten Akt und das geschmacklose Ende. Die Verse aus der originalen — für uns aber gar nicht mehr originellen —

Reimschmiede der Libretto-Autoren de Leuven und Brunswick verdienen keine Pietät, zumal wenn sie auf hohem Kothurn einhereschreiten, der gar nicht zur kapriziös-kokett dahineilenden Musik passen will. Für die schulmeisterlich-brave, aber unzeitgemäße deutsche Übersetzung von M. G. Friedrich gilt das gleiche. Viel zu spät und unzureichend erhält der zehnjährige Wandel zwischen der Lonjumeau- und Paris-Szenerie eine erklärende Textbrücke. Das trefflich gelungene — und entsprechend enthusiastisch aufgenommene — „*Ei des Columbus*“ ist eine am Anfang des zweiten Aktes eingefügte Garderobeszene mit St. Phar und Alcindor. Sie sichert nicht nur die Kontinuität der Fabel, sondern wird geradezu Angelpunkt des ganzen Geschehens. Die köstlich charakterisierenden Dialoge und das effektivvoll arrangierte szenische Spiel atmen besten Buffo-Geist. Die „*Skalen-Arie*“ des Alcindor und die Arie des St. Phar haben hier unzweifelhaft einen wirkungs- und sinnvolleren Platz gefunden. Das banale, unglaubwürdige Happy-End wird durch einen „*Verfremdungseffekt*“ ironisiert und damit für uns genießbar: Dreyer führt zunächst einen — wenn auch nicht musikalisch, so desto mehr handlungsmäßig — konsequent-tragischen Schluß herauf. Im letzten Moment befiehlt er einen „*Stop*“ und läßt dann erst, nach einem Zwischenruf über den heiteren Zweck des Spiels, die altgewohnte, komödienhafte, nun aber mit leichtem Spott gewürzte Richtung auf einen versöhnlichen Ausklang einschlagen. Mit diesem modernen Zuschnitt hat der musikalisch an der Grenze zwischen Oper und Operette stehende „*Postillon*“ ein sehr „ansehnliches“ Gewand erhalten, in dem er nicht nur beim Premieren-Publikum einen starken Eindruck hinterlassen haben dürfte.

Auch hier lagen die darstellerischen und sängerischen Aufgaben in guten „*Händen*“: Lothar Anders, Wilhelm Klemm und Hans-Peter Schwarzbach waren die echte Typen verkörpernden männlichen Gegenspieler der wandlungsfähigen Rosemarie Rönsch. In beachtlicher Weise gaben sie den Hauptgestalten charakteristisches Leben und stimmliches Profil. Hans Wallat am Dirigentenpult ließ an musikalischer Einfühlung und Präzision keine Wünsche offen. Das gleiche gilt in beiden Opern für Heinrich Bergzog in der Einstudierung der Chöre. Die Bühnenbilder Max Eltens und die Kostüme Hanna Reichelts, durchweg zweckmäßig und stilgerecht hergerichtet, verdienen besondere Erwähnung.

Martin Welnert

Wolf-Ferraris „*Il Campiello*“ Regensburg  
Das Stadttheater Regensburg hat nach den „*Vier Grobianen*“ innerhalb von drei Spielzeiten nun die zweite Kammeroper von Ermanno Wolf-Ferraris, „*Il Campiello*“, herausgebracht. Die Sorgfalt der Inszenierung und die musikalische Akkuratess der Aufführung rücken das kleine Theater in ein helles Licht. Aus jeder Bewegung spricht das Lächeln Goldonis. Eberhard Kuhlmann zeichnet dafür verantwortlich. Wolf-Ferraris Partitur klingt sehr delikat unter Otto Winklers Stab. Jo Lindingers Bühnenbild kommt unmittelbar aus Venedig. Die Kostüme rücken den Campiello und seine Umwohner in die Gegenwart, geschmackvoll und lustig. Die hochnäsige Gasparina findet in Maria Kooy in jeder Hinsicht ideale Gestaltung, ebenso der Cavaliere Astolfi mit Olav Eriksen. Mit den übrigen Darstellern ist der Regensburger „*Campiello*“ eine Ensemble-Leistung von beachtlicher Ausgeglichenheit. Eine Posse für sich sind die beiden Rock-Rollen der alten Frauen mit Bernd Köhler und Wolfgang Stelzner. Beachtung verdient die geschickt dosierte Verwendung der bayerischen Mundart für den ursprünglich venezianischen Dialekt, die vom Komponisten zwar gewollt ist, an einer Bühne in Bayern aber für die Gültigkeit einer Inszenierung sehr gefährlich werden kann. Leider ist aus unerklärlichen Gründen das Ballett gestrichen.

Franz A. Stein

#### Sutermeisters „*Titus Feuerfuchs*“

Plauen

Das Stadttheater Plauen bewies mit der Aufführung von Heinrich Sutermeisters burlesker Oper „*Titus Feuerfuchs*“ erneut eine glückliche Hand. Mit der Wahl dieses Werkes wurde bewußt die Linie fortgesetzt, das Gegenwartsschaffen zu sondieren und mit den guten Kräften einer mittleren Bühne dem Hörer nahezubringen. Nach Otokar Ostrčil's „*Hansens Königreich*“, Orffs „*Carmina burana*“ (szenisch), Prokofieffs „*Verlobung im Kloster*“ und Hindemiths „*Cardillac*“ verdient dieser jüngste Schritt gleichfalls Beachtung. Sutermeisters vorerst letztes Bühnenwerk, in Basel aus der Taufe gehoben, in Düsseldorf bewährt, fand auch hier starke Zustimmung. Frei nach Nestroys Posse „*Der Talisman*“ ist das Libretto, um Texte von Raimund und Friederike Kempner bereichert, dennoch Sutermeisters eigenes Werk. Seine Textfinessen wie seine Parodien auf die moderne existentialistische Philosophie gestatten manchen schönen Seitenhieb und verstärken die Gegenwartsbezogenheit. Die Plauener Konzeption teilte



Sutermeisters „Titus Feuerfuchs“  
in Plauen Foto: Rothe



den zweiten Akt (bei Sutermeister ursprünglich nur ein Bild) und gliederte mit einer vorweg genommenen Romanze der Gräfin diesen Aufzug in der Art eines kleinen Intermediums, so wie drei „Zwischenspiele“ nestroyhaft auch die Bilder des ersten Aktes trennen.

Sutermeisters Theaterinstinkt und Sinn für Wirkungen haben in der Profilierung der Gestalten Triumphe gefeiert. Neben Titus und der Gänse-  
magd Salome stehen die drei Witwen und der beinahe falstaffhafte Onkel Spund als fest umrissene Personen da. Aus dem geschwätzigen Friseur wurde bei Sutermeister eine stumme Rolle: ein tanzender gräflicher Barbier und Gegenspieler des Titelhelden. Die im besten Sinne unterhaltende Musik vereint recht heterogene Elemente: Sprech-  
gesang, Arien und Duette, „Nummern“ und Ensembles (zwei gute Finales) mit Seria-Parodien und zuckersüßen, nicht ernst gemeinten Lyrismen zu einem runden Ganzen, dem einige Striche im zweiten Akt recht dienlich wären.

Gegenüber der Uraufführung ist das Orchester in den Bläsern etwas gelichtet worden, sehr zum Vorteil der Verständlichkeit. Die Wiedergabe konnte sich hören und sehen lassen. Unter Walter König wurde nicht nur exakt, sondern auch sehr beschwingt musiziert und gesungen. Der Regisseur Walter Blankenstein zog alle Register eines burl-  
lesken Spieles und stieß dabei beim Ensemble mit Ralph Müller an der Spitze auf viel Gegenliebe. Solisten und Chöre (Einstudierung: Helmut Peick), das Räuber-Sextett, dazu die Ausstattung des

Mahnke-Schülers K. H. Schuster vervollständigten die positiven Eindrücke.

Hans Böhm

#### Mussorgskys „Boris“

Braunschweig

Von Mussorgskys „Boris Godunow“ gibt es, genau genommen, vier Fassungen: den sogenannten „Ur-Boris“, den „Original-Boris“ — diese beiden von Mussorgskys eigener Hand — und zwei Bearbeitungen durch Rimsky-Korsakow. Der „Ur-Boris“ und Rimsky-Korsakows erste Bearbeitung sind aus der Praxis völlig ausgeschieden, aber der „Original-Boris“ und Rimsky-Korsakows zweite Bearbeitung stehen noch immer zur Debatte. Im Gegensatz zu ähnlichen Fällen hat sich hier die Waage noch nicht eindeutig zugunsten der Originalgestalt gesenkt.

Eine Aufführung des Werkes im Staatstheater zu Braunschweig stellte in dieser Hinsicht eine interessante und diskutable Zwischenlösung dar. Sie folgte zwar im großen und ganzen der Rimsky-Korsakowschen Zweitfassung, knüpfte jedoch insofern an den „Original-Boris“ an, als sie die Revolutionsszene bei Kromy mit dem Zug des falschen Demetrius durch das Land und dem abschließenden Klagegesang des Schwachsinnigen an das Ende stellte. Der Tod des Boris erschien also als vorletztes Bild, so wie Mussorgsky es gewollt hat. Ob diese Folge die glücklichere ist, mag in-  
dessen dahingestellt bleiben. Dramaturgisch sind beide Lösungen möglich. Aber es ist nicht zu ver-  
kennen, daß Rimsky-Korsakow zumindest genau gewußt hat, warum er den musikalisch grandiosen

und eben auch äußerlich wirksameren Tod des Boris an den Schluß stellte und nicht die Klage des Blöden, die mit ihren verlöschenden Halbtönen doch eine leise Ratlosigkeit im Hörer zurückläßt. Allerdings war gerade dieses Bild von der Regie her am wenigsten bewältigt. Die nur hier auftauchenden, leicht verkrampften Ansätze zum Symbolismus hatten einen fatalen Beigeschmack nach Operette. Im übrigen war es aber in jeder Hinsicht eine großartige Aufführung. Die in der Gesamtanlage wie im Detail geniale Inszenierung Bohumil *Herlischkás*, für die Dominik *Hartmann* hervorragende Bühnenbilder entworfen hatte, und die bei aller Großlinigkeit äußerst sorgfältige musikalische Interpretation durch Artur *Grüber* hoben im Verein mit den Leistungen der Darsteller die Aufführung auf ein Niveau, das auch bei größeren Bühnen nicht allzuoft anzutreffen sein wird. Die von faszinierender schauspielerischer Intensität sowie stimmlicher Kraft und Schönheit getragene Darstellung des Boris durch Franz *Mazura* mag besonders hervorgehoben werden.

Willi Wöhler

## KONZERT

### Zwielicht der Moderne

Hamburg

Als religiös inspirierter, zur Meditation neigender Außenseiter hat *Rudolf v. Oertzen* einen Namen. Seiner Musik ist ein betont konstruktiver Zug zuzueigen. *Wolfgang Sawallisch* brachte jetzt im Rahmen der Hamburger Philharmonischen Konzerte v. Oertzens „*Symphonischen Dialog für Solovioline und Orchester*“ zur Uraufführung; Solist war *Wilfried Hanke*. An dieser Musik ist auszusetzen, daß sie nicht klingt und nicht fesselt — sie läßt unbeteiligt, und man muß sich zur Konzentration förmlich zwingen. Vor dem negativen Höreindruck werden Stilfragen fast unerheblich, aber sie bieten der notwendigen Kritik realen Ansatz. Sieben Rezitative des Soloinstruments sind mit sieben sogenannten Rhythmika des Orchesters, an denen sich die Violine zeitweise beteiligt, in abwechselnder Folge konfrontiert. Die Komposition ist tonal gebunden, wirkt aber im formalen Gesamtzuschnitt höchst unverbindlich. Die beabsichtigte Gegensätzlichkeit von solistischen und orchestralen Partien weist sich nicht aus. Es fehlt an Erfindung und Gestaltungskraft. Die äußerlich den Bachschen Solopartiten verpflichtete Violinstimme interessiert zuweilen in lyrisch-kontemplativen Wendungen, fällt dann aber ins Süßlich-Sentimentale ab. Der rhythmische Zugriff ist von übergroßer Vorsicht

diktiert. Einprägsame Figuren treten aus dem Orchestersatz nicht hervor. Die nicht ausgeformte Coda beendet ein Stück, das die Literatur nicht bereichert.

Am gleichen Abend leitete *Hans Schmidt-Isserstedt* das Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks in einer Veranstaltung der Studioreihe „Das Neue Werk“. Der avantgardistische Sinn dieser Einrichtung blieb leider ante portas. Man sollte Werke wie *Schönbergs* Klavierkonzert, dessen bei herkömmlicher Betrachtung nicht dankbaren Solopart *Georg Hadjinikos* klanglich trocken und unpatetisch, aber doch aus sinnlichem Gestaltungsimpuls spielte, endlich in die sogenannten Abonnementskonzerte einreihen. Doch ist es zweifelhaft, ob verkünstelte Volksweisen, wie sie in der Kammermusik Nr. 3 für obligates Violoncello und zehn Soloinstrumente von *Paul Hindemith* aufscheinen, in den Augen der Nachwelt überhaupt noch Gnade finden. *Siegfried Palm* ist ein Cellist, der romantisch-expressiven Ton mit hoher Intelligenz darzubieten weiß. Die für Streichorchester komponierte Trauermusik im Gedenken an *Béla Bartók* von *Witold Lutoslawski* würde mit ihren chorischen Effekten jedes reguläre Sinfoniekonzert denkbar gut einstimmen, und selbst *Ingvar Lidholms* „Ritornell für Orchester“ brauchte man nicht schamhaft im Studio zu verstecken: dieses abwechslungsreiche, in vielen Dialekten der *musica nova* sprechende, selbst im hochgepeitschten Klangausbruch noch transparente Stück hat Qualitäten, die auch Hörer mit Skepsis gegenüber der Moderne verführen können. Die angekündigte Uraufführung eines „Konzertes für Orchester“ von *Goffredo Petrassi* fand nicht statt.

Claus-Henning Bachmann

### Zeitgenössisches

Berlin

Innerhalb der laufenden Reihe „Musik der Gegenwart“ gab es, diesmal im Großen Sendesaal des Rundfunkhauses, ein Konzert mit Werken von *Strawinsky*, *Webern*, *Ahrens*, *Dallapiccola* und *Schönberg*. Sowohl für *Strawinsky* als auch für *Webern* bildete *Johann Sebastian Bach* den Ausgangs- und Angelpunkt; *Strawinskys* Choral-Variationen über „Vom Himmel hoch“ (für Chor und Orchester) sind dem Thomaskantor ebenso verpflichtet wie die *Webernsche* Fassung der sechsstimmigen Fuge aus dem „Musikalischen Opfer“ für großes Orchester, in der die Welt des 20. Jahrhunderts immerhin bedingt in Erscheinung tritt. *Joseph Ahrens* steuerte sogar eine Uraufführung



Prokofieffs „Semjon Kotko“  
in Brünn



bei: das im Auftrag der Rundfunkanstalt geschriebene „Regnum Dei“. In diesen Meditationen für Bariton und sieben Instrumente versucht der der Liturgie eng verbundene Autor einen Brückenschlag zwischen der Melodik des Gregorianischen Chorals, die dem Gesangssolisten, und einem heutig-persönlichen Musikduktus, der den Instrumentalisten zufällt. Daß das Ganze ästhetisch nicht recht zu befriedigen vermag, liegt in der Natur der hier reichlich komplexen Sache; das kompositorische Können und die geistige Intention jedoch sind imponierend und führen auch zu ein paar bemerkenswerten musikalischen Höhenzügen. Die exklusive Haltung des Ahrensschen Opus erreicht Dallapiccolas „Concerto per la notte di Natale“ von 1956 (für Sopran und Kammerorchester) zwar nicht; dafür aber ist diese Schöpfung auf weite Strecken hin von einem ganz eigenen Licht, einem kantablen Glanz erfüllt, so daß die Wahl ihres Beinamens überzeugend wirkt. Schließlich Arnold Schönberg mit zwei Werken, deren Gegenüberstellung geradezu frappierte: dem Chor „Friede auf Erden“ (Text Conrad Ferdinand Meyer) und dem unvollendeten „Ersten Psalm“ für Sprecher, vierstimmigen gemischten Chor und Orchester. Das klangprächtigt einhergehende Frühwerk, das sich ohne jede tonale Komplikation leicht erschließt, hat, so scheint es, kaum etwas gemein mit der Tonsprache jenes Psalms, an dem Schönberg noch kurz vor seinem Tode gearbeitet hat und der die bekenntnisthische Sphäre des „Moses und Aron“-Dramas erneut aufgreift. Um die Durchführung dieses Abends, dessen anspruchsvolle Vortragsfolge beifällig aufgenommen wurde,

machten sich unter der Gesamtleitung von Hans-Georg Ratjen das Radio-Symphonie-Orchester, der St.-Hedwigs-Kathedralchor sowie die Solisten Nata Tüschler, Herbert Brauer und Konrad Wagner sehr verdient.

Wenige Tage danach erlebte Ernst Peppings „Weihnachtsgeschichte des Lukas“ in der Steglitzer Matthäuskirche ihre hiesige Erstaufführung durch den Rias-Kammerchor (Dirigent Günther Arndt). Auch hier empfand man die Größe und Würde dieser Schöpfung, deren fünfteilige Anlage nicht zufällig ist, und die sich selbst in ihrer zweiten, vielleicht etwas eingänglicheren Hälfte nirgends mit billigen oder nur stimmungshaften Mitteln begnügt. Textliche Einfügungen, mit denen Pepping die Worte des Lukas-Evangeliums zu bereichern und zu vertiefen trachtet, geben zugleich bestimmte Sinndeutungen und Sinnbeziehungen, bei denen im Chorsatz bloße Virtuosität nicht mehr gedeihen kann.

Werner Bollert

#### Bachs Messe

in neuer Aufführungspraxis Osnabrück

Die Westfälische Kantorei sang in Herford, Bielefeld, Paderborn und Osnabrück die h-Moll-Messe von J. S. Bach. Wilhelm Ehmann, der von Jahr zu Jahr mit wegweisenden Choraufführungen hervortritt, in denen der Ertrag neuester wissenschaftlicher Forschung klingende Gestalt annimmt, setzt mit der h-Moll-Messe seine Bemühung fort, durch Annäherung an das Klangbild vergangener Zeit Unmittelbarkeit in der Gegenwart zu erreichen. Natürlich wird die Wiedergewinnung früherer

Aufführungspraxis nur dadurch so eindrucksvoll, weil zugleich eine geistige Erfassung des jeweiligen Werkes spürbar wird, die sich im vorliegenden Fall in der Anlage der Zeitmaße, in der Phrasierung und in den Solokadenzen auswirkte. Auch bewirkt die volle Persönlichkeitshingabe an das darzustellende Werk durch den Leiter und den Chor, durch die Solisten und Instrumentalisten eine Besonderheit, die eine Einmaligkeit jeder Veranstaltung verbürgt.

In der h-Moll-Messe war das Orchester mit je drei Instrumenten in den Streicherstimmen besetzt, zu denen sich die geforderten z. T. engmensurierten Blasinstrumente gesellten. Der Chor wies etwa die drei- bis vierfache Stärke des Bachschen Kantatenchores auf (12 Sängern!), so wie es auch für die Aufführungen der Missa unter Bach belegt ist. Dieser durch die Zahl bewegliche und durch sein Können von der Musik her bewegte Chor übernahm die Rolle der „Ripienisten“ zum Soloquartett der „Concertisten“. Das Wechselprinzip von Soli und Tutti galt für das ganze Werk. Dem Soloensemble waren zugewiesen: *„Sätze, die außer dem Generalbaß keine oder nur wenige obligate Instrumente ausweisen.“* Einzelne Sätze zeigten sich dadurch so durchlichtet im Klang, daß, entgegen aller möglichen affektiven Pianissimo-Beschwörung, eine zum Hören zwingende Stille des Musizierens eintrat. Ferner: *„Fugenexpositionen, die außer dem Generalbaß keine oder nur wenige obligate Instrumente ausweisen.“* Schwierigkeiten ergaben sich bei den Übergängen von den solistisch gesungenen Fugenköpfen zu den chorischen Durchführungen. Der umgekehrte Wechsel von Tutti-stellen zum Soloensemble verwischte sich bei schnellen Sätzen raumbedingt in der stark hallenden Katharinenkirche zu Osnabrück. Es bedarf also in jedem Raum einer ihm gemäßen Registrierung, nicht anders als es der Organist handhabt. Schließlich: *„Satzteile, die außer dem Generalbaß keine oder nur wenige obligate Instrumente ausweisen, wobei die Solisten Anführer ihrer Stimmgruppen sind.“* An die Solisten tritt also das Ansinnen, auch Anführer ihrer Stimmgruppen zu sein. Die in den Ensemblegeist rühmend wert eingewachsenen Solisten sangen das ganze Werk — Soli und Tutti: Herta Flebbe, Elisabeth Ledeborn, Frauke Haasemann, Wilhelm Kaiser, Johannes Kortendieck. Sie stellten sich damit einer bisher kaum gekannten Höchstanforderung.

Man muß Wilhelm Ehmann voll bestätigen, was er von der Art der musikalischen Einrichtung ankündigt: *„Bei einer solchen Aufführung werden*

*auch die großen Vokalwerke der Barockzeit zu Concerti grossi, die ja auf dem instrumentalen Gebiet längst als Höhepunkte barocken Musizierens erkannt und anerkannt sind. Diese Art der Einrichtung verleiht dem Werk eine hellere Durchsichtigkeit der Stimmführung, eine stärkere Farbigkeit im Wechsel der Sätze, eine übersichtlichere Gliederung der Architektur, eine spannungsreichere Musiziermöglichkeit, eine eindringlichere Aussage, eine Erleichterung des Hörens.“* Die Impulse dieser allseitig überlegten und überzeugenden Aufführung können nicht verlorengehen.

Kurt Sydow

### Vorbildlicher Konzertplan

Essen

Die Wintervorschau auf zehn sinfonische Hauptabende hatte verheißen: 14 wenig gängige Wertobjekte von der Vorklassik bis zur Jahrhundertwende, 11 vielseitig ausgesuchte zeitgenössische Kompositionen, dagegen nur sechs von den sattem bekannten sinfonischen Hauptattraktionen für den Normalverbraucher. Eine ideale Proportion. Ehedem allenthalben selbstverständlich gewesen, heutzutage weit im Lande selten genug.

In Essen ist der wunderbare alte Mann Max Fiedler während 17 Jahren als Musikchef tonangebend gewesen. Das ist nun lange her, aber Gustav König mit seinerseits 17 Amtsjahren am Ort kommt mit Rückgrat und Vernunft im gleichen Sinn weiter durch. Sei's drum, daß er an einem Abend im Abonnement eine runde halbe Stunde für die Moderne opfert. Darunter fünf so immens ausgefüllte Minuten wie in Anton Weberns Opus 10, den *Fünf Orchesterstücken*. Er tut's mit festem Vorsatz, den Hörern zu suggerieren: Laßt ihr nicht auch in Scharen in Paul-Klee-Ausstellungen? Verblüfft und entschieden respektvoll nahmen die Abonnenten das Gebotene hin. Zur Gesprächspause ließ Gustav König ihnen zunächst nicht Zeit, sondern nahm sofort mit gleich souveränem asketischem Espressivo, das Orchester unnachgiebig am kurzen Zügel, Gustav Mahlers fesselndes Adagio aus der *Zehnten*, Unvollendeten vor. Luigi Dallapiccolas *„Hiob“* mit höchst deutlich unterschiedenen Sprechchorsätzen (Musikverein, Opernchor), Hans Braun (*Hiob*), Hans-Herbert Fiedler (Sprecher), Ernst Kaller (Orgel) weckte Erinnerungen an sämtliche Ehren, die dem italienischen Zwölftonkomponisten neuerdings im Rhein-Ruhr-Dreieck, nicht zuletzt in Essen selbst, widerfahren sind. Das ist eine Schicksalsmächtigkeit, eine Religiosität, die seit den hochtheatralischen *Sacre Rappresentazioni* des Vorbarock so nicht



mehr da war. Vor allem hört man immer mehr geheimen Monteverdi heraus, je genauer man die großartige Orchestration Dallapiccolas kennenlernt.

Heinrich von Lüttwitz

### Studio für neue Musik

Mainz

In Mainz haben junge Komponisten ein „Studio für neue Musik“ gegründet, das nach den Worten von Dr. Karl Heinz *Holler* sich zur Aufgabe gemacht hat, im musikalischen Raume eine Verbindung von der Tradition zur Moderne zu bilden. Der erste Abend, „Paul Hindemith und junge Komponisten“, brachte drei Werke von Hindemith: die auf das Experimentieren der zwanziger Jahre weisende Sonate für Violoncello und Klavier von 1919, gespielt von Gottfried *Kleinig*, und, als starken Kontrast hierzu, die espressive Sonate für Violine und Klavier von 1939, reif, ausgewogen und abgeklärt, mit Hingabe vorgetragen von Erwin *Amend*, ferner fünf Lieder aus dem „*Marinenleben*“ nach Gedichten Rainer Maria Rilkes in der Neufassung von 1948, mit Beseelung und Ausdruckskraft gestaltet von Ingrid *Samson*, begleitet von Elmar *Seidel*. Werner *Fussan*, am Staatlichen Institut für Musik in Mainz wirkend, steuerte seine in Hindemith-Nachfolge konzipierte „Musik für Violine und Klavier“ (1949) bei, ein in der Aussage konzises, in der tonalen Bindung gemäßigt modernes Werk, das Robert *Peinemann*, von Wedukind *Reimer* begleitet, technisch sicher und brillant interpretierte. Diether *de la Motte*, der auch die übrigen Klavierbegleitungen versiert geboten hatte, setzte sich (mit *Peinemann* und *Kleinig*) für seine „*Sechs Miniaturen*“ für Violine, Violoncello und Klavier (1959) ein, das modernste Oeuvre des Abends, in sich geschlossene kurze Stimmungsbilder, die, weniger aus der Linie als aus dem Klangerlebnis entsprungen, in Farbwirkungen eigenwilliger, emanzipierter Klänge improvisatorischen Charakters und eruptiver Dynamik gründen. Ein vielversprechender Anfang; der Saal des Institut Français war überfüllt. Zwei weitere Konzerte sind bereits angekündigt.

Gerd Sievers

### Ein neues Doppelkonzert

Nürnberg

Karl *Thiemes* „*Rapsodia festiva*“, ein Doppelkonzert für Altsaxophon, Klavier und Orchester, stand als Uraufführung auf dem Programm des dritten Philharmonischen Konzerts der Städtischen Bühnen Nürnberg-Fürth. Schon die Verbindung dieser beiden Soloinstrumente mit dem Orchester erscheint recht eigenwillig, mehr noch die Verknüpfung, die

dem unterschiedlichen Klangcharakter entsprechend quasi auf drei formgestaltend miteinander verwobenen Ebenen erfolgt. Im ersten Satz (Fanfare e bandiere) werden hart aneinandergereihte, furiose Akkordsäulen des Klaviers über einem dichten Orchestersatz durch solistisch kantable Melodiezeilen des Saxophons unterbrochen. Die Wirkung des zweiten Satzes (Romanza notturna) geht vornehmlich von der unsentimentalen Melodieführung der Soloinstrumente vor einem impressionistisch drapierten Klanghintergrund des Orchesters aus. Im dritten Satz (Rondo di danza), einem musikanstisch wirkungsvollen Tanzsatz, bekundet Thieme seine Verbundenheit mit Bartók, Prokofieff und Strawinsky. Die vorzüglichen Solisten Carl *Naumann* (Saxophon) und Klaus *Schilde* (Klavier) musizierten unter Erich *Riedes* Stabführung mit großer Hingabe. Das einsatzfreudige Orchester verdeckte stellenweise die Solopartien mit zu massiven Klangballungen. Das Konzert, eine handwerklich saubere, musikalisch eigengesichtige Arbeit, wurde mit so lebhaftem Beifall aufgenommen, daß der dritte Satz wiederholt werden mußte.

Martin Lange

### Novitäten

Baden-Baden

Im Jahreskonzert der „Gesellschaft der Musikfreunde“ setzte sich August *Vogt* mit dem verstärkten Sinfonieorchester und der Pariser Cellistin Annlies *Schmidt de Neveu* sehr erfolgreich für das 1950 komponierte Cellokonzert von Josef *Schell* ein. Diese Uraufführung bereichert die Literatur um ein Werk, das dem sorgfältig vorbereiteten und gespielten Cellopart nicht zuviel Modern-Ungewohntes zumutet, es vielmehr auf massiv einsetzende Bläserepisoden verlagert. *Vogt* verstand es, sie nicht zu scharf hervortreten zu lassen und ermöglichte so der Cellistin, ihre rhythmisch bisweilen eigenwilligen Höhepunkte klanglich durchzusetzen. Dies gelang ihr besonders im Mittelsatz, einer Passacaglia, deren Aufbau und verinnerlichtes Ausschwingen aufhorden ließen. Der Beifall war außerordentlich und galt gleichermaßen der Solistin, dem klug disponierenden Dirigenten und dem ihm diszipliniert folgenden Orchester, das seine subtile Klangkultur auch an Haydns „Uhr“, der Sinfonie Nr. 101, und Schumanns vierter Sinfonie bewährte.

Das Baden-Badener Streichquartett brachte außer Beethovens op. 74, dessen Gesangssatz besonders ausdrucksstark zur Geltung kam, Béla Bartóks erstes Streichquartett. Die noch eklektizistische Haltung, in der aber die intensive Linienführung

bereits Eigenschrift ist, zu der nur noch das bald einsetzende folkloristische Erlebnis zu treten brauchte, um den Bartók der fünf weiteren Meisterwerke kammermusikalischer Moderne heraufzuführen, fand in den Herren Kiskemper, Neumann, Trösch und Zeitz einfühlsame Interpreten. Sie leiteten stilsicher vom fugierten ersten Teil unmittelbar in die kontrastierend auseinandergehaltenen, dennoch pausenlos ineinandergeführten Sätze über und banden sie zu höherer Einheit. Auch für zwei weitere Uraufführungen setzte sich August Vogt ein: für die „*Introduction, Passacaglia und Fuge*“ von Artur Hartmann, die dem Orchester auf tonaler Basis koloristische Akzente und polyphone Kombinationen anvertraut, die trotz aufgespaltenen Kontrapunkts und reibungsvoller Harmonik gut zur Geltung kamen. Die zweite Uraufführung wurde gleichfalls beifällig aufgenommen: Erwin Amends „*Konzertante Musik für Bratsche, Streichorchester und Pauken*“ (1959).

Friedrich Baser

### Ein Violinkonzert

Greiz

Vor kurzem hörten wir das Violinkonzert D-Dur von Joachim-Dietrich Link. Es wurde in der Umarbeitung einzelner Teile aufgeführt. Das Werk, vom Herzen und nicht vom Verstande her geschrieben, ist insofern bedeutsam, weil es die Violine mit einem neuzeitlichen, klangstarken Orchester zu einer prächtigen Einheit formt, die sowohl in der Instrumentation wie in der Dialogführung eine ausgesprochene Eigenart zeigt. Stilistisch ist hin und wieder der Einfluß Janáček's festzustellen. Aber nicht auf den Stil kommt es an, sondern auf den Inhalt und den musikalischen Ausdruck. Das dreisätzige Werk umschließt mit einem Allegro moderato und einem Allegro vivace ein Adagio und spiegelt Leben und Erlebnisse freudig bewegter Art. Der erste Satz ruht auf einem lyrischen Thema, das in vielen Abwandlungen erscheint. Das vornehmlich harmonisch interessante Adagio läßt mit dem Figurenreichtum des Soloinstrumentes und im Orchesterpart Anregungen erkennen, die dem Komponisten kaukasische Volkstumsgruppen gegeben haben. Das turbulente Finale packt mit seinem vitalen Dialogspiel von Violine und Orchester. Wir hörten das Konzert unter der Stabführung des Komponisten und mit dessen Vater als Solisten. Gustav Link, Konzertmeister am Leipziger Gewandhaus, spielte das keineswegs einfache Werk ausgezeichnet.

Max Trommer

## BALLETT

### Tanztheater

Köln

Seitdem O. F. Schuh die Generalintendanz der Kölner Bühnen übernahm, folgte nach den neuen Akzenten für Oper und für das Schauspiel als dritter Schwerpunkt ein vielleicht noch gewichtigerer Beitrag zur Festigung der Theatervielfalt: das Debüt der neuen Kölner Ballett-Compagnie, die Aurel von Milloss in rätselhaft kurzen Monaten als internationale Elitetruppe zusammengebracht hatte. Der in den letzten 20 Jahren durch seine Ballett-Bestrebungen in Rom und Mailand bekannt gewordene Choreograph (bekämpft, beneidet, kopiert, gefälscht und gefeiert zugleich) wartete in Köln mit zwei Uraufführungen und einer deutschen Erstaufführung auf: in Erstaufführung brachte er, der gebürtige Ungar, Bartóks „*Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*“ für 13 Solotänzer als „*Sonate der Angst*“ auf die Tanzszene, ein Kammerballett, mit dem Milloss seit der Uraufführung von Rio die Gemüter der modernistischen wie der traditionalistischen Choreographen und Tänzer im Für und Wider leidenschaftlich bewegt hat. Die polymetrischen Muster und polyrhythmischen Kontrapunkte des für die musikalische Moderne so bedeutsamen Werkes setzt Milloss mit einer Instinktsicherheit für Tiefenperspektivik und Gruppenkanons in tänzerische Bewegung um, wie sie bisher bei den Ballettformalisten einfach nicht gewagt würde, weil sie deren frontale Guckkasten-vorstellungen aufs unbequemste herausfordert. Man mag über den dichterischen Überhang, den Milloss in die Strukturen der Bartókschen Partitur hineinliest, geteilter Meinung sein, man wird den aufgeführten Archetypen (Muse der Angst, Geist der Verlorenheit, Phantasie und Poet als autonome Gestalten und die Paare der Bettler, Liebenden und Verworfenen als abgeleitete Figuren) eine Sinnentsprechung zum *Espressivo* Bartóks nicht absprechen können; man wird sie als eine verblüffende Gleichung ansehen müssen zu dem so essentiellen wie symbolistischen Kompositionsstil Bartóks. Eine erstaunliche Entdeckung; eine stilpsychologische Bestätigung. Carmen Panader in der Titelpartie von intensiver Strahlkraft, eine „*Ausdrucks*“-Tänzerin von so hohen Graden wie und weil sie als „*Spitzen*“-Tänzerin überzeugt. Die Pianisten-Gebrüder Kontarsky mit Wenzel Prida und Kurt Norden am Schlagzeug von unheimlicher Faszination in der rhythmischen Pointierung. Ideal-fall einer musikalisch-tänzerischen Doppel-Interpretation, optisch akzentuiert noch durch die ins Über-



Ballett „Romeo und Julia“  
von Berlioz in Wuppertal  
Denise Laumer / Egon Pinnau



dimensionale projizierte abstrakte Bildkomposition des Römers Afro, deren explosives Rot-Blau vor schwarzem Grund eine Farbe gewordene Todesangstfanfare in die Szenerie hineinschrie. — Um bei der bildnerischen Komponente zu diesem provokativen „Ballettabend“ zu bleiben, gaben sich auch die „Dekors“ zu den beiden anderen Novitäten, zu den Uraufführungen nach Vivaldi (drei Oboenkonzerte) als „Venezianisches Konzert“ und nach Strawinsky (Sinfonie in 3 Sätzen 1945) als „Gezeiten“, ungewöhnlich genug: den Hintergrund zu dem Vivaldi bildete eine der auch von der Kasseler „Documenta“ her bekannten zerklüfteten Raumplastiken des Stuttgarters Otto Herbert Hajek, ein surrealistisches „ambiente“ gespenstischer Grotten; Bild und Kostüme zu Strawinskys Sinfonie-Gezeiten schuf der Kölner Hubert Berke, am suggestivsten im Mittelbild mit dem in die Sammlung Staempfli-New York eingegangenen „Nagelrelief“, in den revuehafteren Trikotintin als „Klangfarbenabtausch“ um einiges befremdend zu den Apotheosen der Ecksätze von Strawinskys New-Yorker Sinfonie, in deren rhythmischem Swinging sich freilich mehr „Music-Hall“ widerspiegelt als die orthodoxen Interpreten des „Sinfonischen“ wahrhaben mögen. Immerhin aber festhaltenswert, daß dem Bild, noch bevor die Tänzer in ihre Pas' stiegen, spontan Sonderbeifall zugeklatscht wurde von einem verwöhnten, auch aus dem weiteren Westen herbeigeeilten Premierenpublikum. Das Energienspiel der drei Sinfonischen Sätze Strawinskys, optisch in Farbfiguren

übertragen, fand in dem weitausgreifenden Pas de deux des Mittelsatzes in Carmen Panader und dem brillanten „danseur noble“ Winfried Krisch seinen solistischen Höhepunkt. Aber auch in den Gruppenleistungen wurde hervorragend diszipliniertes klassisches Ballett (in leicht ironischer Verfremdung) gezeigt. Es ragten die kühle Anna Brillarelli und die lyrische Brenda Hemlyn hervor, ferner Giuseppe Urbani und Rolf Abel. — Ähnlich auch die Solisten- und Corps-Konstellation zu dem eingangs gebotenen Vivaldi-Divertissement: drei mal drei kontrastierende Sätze, altklassische Hohe Schule, durch Gruppenkontrapunkte neu akzentuiert, durch ornamentale Allüren elegisch distanziert. Miltiades Caridis mit dem Gürzenichorchester innervierend und von federnder Spannkraft. Ein „Beginn“, mehr noch: eine erste, langersehnte „Erfüllung“. Milloss wird auf zwei weitere Jahre in Köln bleiben.

Heinrich Lindlar

#### Irrfahrt durch tausend Träume

Wuppertal

In derselben kühnen Art wie Schönbergs „Pelleas und Melisande“ vor einigen Jahren hat nun Wuppertals Ballett abermals ein sinfonisches Gedicht mit vollständiger, von Bildkraft überströmender Bühnenaktion versehen. Hector Berlioz' „Romeo und Julia“ geriet dem Ballettmeister Erich Walter und dem Bühnenbildner Heinrich Wendel zu einer Apotheose des Manierismus, deren Gedankenreichtum die Traumwelt der Nachrenaissance wie die des modernen Max-Ernst-Kreises

einbezog. Es entstand eine Stileinheit von Choreographie, Szenengestalt und Musik, wie sie wahrscheinlich an Hand der Tschaikowsky- oder Prokofieff-Vertonung nie erreicht werden kann. Eine Irrfahrt durch tausend Träume — so produzierten schon Denise Laumer und Egon Pinnau ihre mitreißenden Titelpartien mit Helga Held als Partnerin in einer kühl abgehobenen, herrisch verhaltenen Todesbotinnenrolle. Degengefachte, Maskenfestivitäten, Intriganten-Intermezzi der verfeindeten Veroneser Familien elektrisierten das Zuschauerhaus von Anbeginn. Um die farben- und arabeskenreichen Kostüme entfaltete die Wandeldekoration in Schwarz bis Grau ihr eigenes Geisterleben; Zwitterwesen aus Tier-, Menschen-, Pflanzen- und architektonischen Teilen schwebten an und ab oder wurden aus beträchtlicher Bühnentiefe herangefahren.

Höchst delikat stimmte eingangs das Algenrün der Prospektmalerei mit dem Rosarot der „*Flamingos*“ zusammen — so als Zauberspiel von Tropenvögeln sah man die neue „Ballet Blanc“-Komposition von Wolfgang Fortner in der szenischen Uraufführung geboten. Trotz ihrer ätherischen Schönheit und Sprödeheit bietet diese Streichorchestermusik den Ausführenden wenig Stütze, so daß sich Ausgewogenheit und Akkuratess erst nach und nach einstellen wollten.

Im Auftrag Wuppertals schrieb Alphons Silbermann unter dem Titel „*Construction humaine*“ ein abstraktes Ballettlibretto — was von seinen ein wenig verfahren anmutenden Ideen in der Praxis zum Vorschein kommt, ist keineswegs neu; Strawinskys „Kartenspiel“ war das erste Muster dafür. Nur sind an Stelle der Pokerblätter bloße Farben getreten, Schwarz, Blau, Grün, Rot, Gelb, Weiß begannen einander in virtuoser Manier auszustechen; wiederholen sich in geometrischen Leuchtfächen — es wurde keineswegs ein „spectacle indéfini“, wie im Untertitel verheißen, dafür handlungsloses Ballett, so konkret, so definierbar, dermaßen spannend genau geordnet und von allen 19 Beteiligten durchgeführt, daß sich Wuppertals Tänzer damit wieder einmal die Aufmerksamkeit aller Kenner von weit und breit erobert haben dürften. Die Musik dazu hat der 66jährige Wiener und Wahlfranzose Alexander Spitzmüller komponiert, ein Anhänger des Alban-Berg-Kreises, unverkennbar auch Béla Bartóks, ohne Scheu vor gelegentlichen Eskapaden zur Lehar-Operette, nicht direkt originell, aber handwerksgerecht, mitunter aggressiv

und immer als unbedingt sichere choreographische Basis. Als Dirigent des Abends bestand der neuverpflichtete Hans Drewanz eine neue Bravourprobe.

Heinrich von Lüttwitz

## MUSIKSTÄDTE IM PROFIL

### Wenig Oper — viel Konzert

Bremen

Der Opernspielplan des „Theaters am Goetheplatz“ wies zwar einen entzückend hingetuschten, liebenswürdig-bürgerlichen „*Schwarzen Peter*“ von Norbert Schultze auf, auch einen ausgerechnet zur Weihnachtszeit in Dostojewskysche Düsternis gesetzten, wenn auch optisch expressiven „*Eugen Onegin*“ von Tschaikowsky, aber interessant war eigentlich nur der vom Trauerspiel bis zum Gassenhauer reichende Ballettabend mit von Einems „*Prinzession Turandot*“, O. Georges' „*Der Faden der Ariadne*“ und Bert Rudolfs „*Gangsterballade*“, von Herbert Freund in den Details liebevoll in Szene gesetzt.

Da die Leitung der Sinfonie-Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft verteilt ist, enthalten die Programme viel Konvention. Diese wurde durchbrochen von Heinz Wallberg, der Schostakowitschs fünfte Sinfonie, dieses formal großartige, Folklore geschwängerte, auch witzige Werk mit innerer Gespanntheit zum Erfolg brachte. Rudolf Kempe führte in bester Form, in seiner ihm eigentümlichen Verbindung von dynamischem Elan und Eleganz, Sibelius' Violinkonzert (Solist Henryk Szeryng) und ein nächstes Mal das so selten gespielte Tripelkonzert von Beethoven mit dem herrlichen *Trio di Trieste* geradezu zu einem Triumph. Schmidt-Isserstedt hingegen donnerte mit einem Furioso rhapsodisch durch Hindemiths Konzert für Orchester. Die Besinnlichkeit der Konvention brachte Hellmuth Schnackenburg mit einer gediegenen Aufführung von Brahms' „*Deutschem Requiem*“.

Wenn sich der häufige Dirigentenwechsel in den Sinfoniekonzerten gelegentlich als Nachteil erweist, ist der von Abend zu Abend stattfindende Wechsel unter den prominentesten Kammerensembles Europas und sogar von Übersee ein Vorteil. Zwischen „galant“ und „gelehrt“ bewegte sich die Vortragsfolge des *Quartetto Italiano*, brachte dann faszinierend Béla Bartóks erstes Streichquartett. Das technisch gefeilte, etwas gefühlssteife *Albeniz-Trio* aus New York blendete mit Walter Pistons e-Moll-Trio. Mit delikater Raffinesse hörte man



Ravels Streichquartett vom „*The fine Arts Quartet*“ vorgetragen. Das *Amadeus-Quartett* blieb klassisch, riß aber besonders mit Mozarts „Dissonanzen-Quartett“ die Zuhörer hin. Die hervorragenden *Zagreber Solisten* unter Antonio Janigro führten einen Landsmann auf, die talentierten „Konzertanten Improvisationen“ von Milko Kelemen. Als bedeutende Solisten seien Christian Ferras mit Beethovens Violinkonzert, der ausgezeichnete Andres Segovia (Gitarre) mit einem Programm bis Villalobos, der virtuose Jakob Gimpel mit einer Vortragsfolge, deren Reißer durch Eigenwilligkeiten verzerrt waren, Elly Ney mit einem verklärt-beseelten Schubert genannt. Nachdem Domkantor Hans Heintze verschiedene Akzente in den von ihm eingerichteten Bach-Tagen, mit einer flüssig gebotenen h-Moll-Messe und einem innigen Mozart-Requiem gesetzt hatte, durfte er die Darstellung des Weihnachts-Oratoriums an die *Dresdner Kruzianer*, das Hamburger Bach-Orchester und Rudolf Mauersberger abgeben. — Zuletzt darf ein Zweig Musik nicht unerwähnt bleiben. Jazz erlebt der Liebhaber in Bremen seit dieser Saison nicht mehr nur sporadisch, sondern in Abonnementskonzerten organisiert. Es sei auf den Kammerstil Benny Goodmans hingewiesen.

Hans Stephan

#### Anspruchsvolle Musik in einer Kleinstadt

Arolsen

Seitdem vor einigen Jahren auf Initiative von Werner Stang die künstlerisch hochwertigen Konzerte im Barocksaal des Arolser Schlosses ins Leben gerufen wurden, hat die waldeckische Residenzstadt im kulturellen Leben des Landes Hessen Ruf und Ansehen erlangt. Die Programme dieser Veranstaltungen tragen weltbekannte Namen: Ney, Hoelscher, Loewenguth, Malaniuk, Kupper, Heiller, Vegh, um nur einige zu nennen. Sie alle geben auf dem solistischen Sektor der „Stadt im Walde“ das künstlerische Gepräge. Bedauerlich bleibt bei den Schloßkonzerten lediglich die Tatsache, daß sich das Fürstenhaus nicht entschließen kann, die Schloßkirche mit ihrer Orgel wertvollen Veranstaltungen zugänglich zu machen. Hier wäre in hervorragendem Maße die Möglichkeit gegeben, kirchenmusikalische Werke, z. B. Bach-Kantaten, kammermusikalisch aufzuführen. In Arolsen bestehen glücklicherweise leistungsfähige Chöre, die unter Dietrich Krüger bereits die Aufmerksamkeit des Rundfunks auf sich gelenkt haben. Auf den Programmen standen die beiden Bach-Pas-

sionen (die Matthäus-Passion original mit zwei Orgeln!), Händels Messias, Mozarts Requiem, Händels Dettinger Tedeum mit bewährten Solisten wie Gunthild Weber, Ricarda von Loefen, Elsbeth Plehn, Dore Blindow, Gert Lutze, Friedrich Härtel, Hans Helmut Hahn. Das von Dietrich Krüger gegründete und auch von ihm geleitete Kammerorchester bewährte sich bei Choraufführungen und Orchesterkonzerten vortrefflich.

r.

#### MUSIKFESTE

##### Sibelius-Fest

Kassel

Jean Sibelius gilt in Finnland als ein Mythos, in der musikalischen Welt als ein Sinnbild des kleinen freiheitsliebenden finnischen Volkes. Sein Schaffen, das in den skandinavischen und angelsächsischen Ländern weit verbreitet ist, hat in Deutschland bisher noch nicht so recht Fuß fassen können. Die Deutsche Sibelius-Gesellschaft hat sich daher die Aufgabe gestellt, seinem Werk „in Deutschland größtmögliche Verbreitung zu schaffen und das Verständnis für die Musik des Meisters zu vertiefen“. Zusammen mit dem Magistrat der Stadt Kassel, dem Kasseler Staatstheater und der Deutsch-Finnischen Vereinigung veranstaltete sie kürzlich das 2. Deutsche Sibelius-Fest Kassel.

In einer Morgenfeier berichtete Karl Elmendorff als Vorsitzender über die allgemeinen Ziele der Gesellschaft, während Dr. Hellmuth von Hase Gedankenworte für den kürzlich verstorbenen finnischen Liedmeister Yrjö Kilpinen sprach. In seinem wohl-durchdachten Festvortrag charakterisierte Dr. Ernst Tanzberger die Entwicklung der finnischen Musik und des Schaffens von Sibelius und führte u. a. aus, daß man sich mit der Schwermut der finnischen Landschaft und den daraus resultierenden Charaktereigenschaften des finnischen Menschen auseinandersetzen müsse, um Sibelius zu verstehen. Man dürfe Sibelius' Werk daher nicht einfach mit überkommenen Maßstäben messen. Von den Kompositionen, die die Morgenfeier umrahmten, fiel am besten das ausdrucksstarke, in seiner Technik zwölftönige, in seiner Klangwelt eher hochromantische zweite Streichquartett op. 12 des jungen *Einijuhani Rautavaara*, während *Sibelius'* *Malincolia*, eine Art Salonstück für Violoncello und Klavier, und *Kilpinens* Suite pastorale op. 82, ein nicht sehr starkes Stück Spielmusik, kaum als gut gewählt erschienen. Siegfried Palm, Pentti Koskimies und das Hamann-Quartett boten als Interpreten überzeugende Leistungen.

Am Vorabend hatten Matti *Lehtinen* und Pentti *Koskimies* einen Sibelius-Kilpinen-Liederabend gestaltet, der sowohl in seinem geschlossenen Programm als auch in der vollendeten Wiedergabe ein ungetrübtes Vergnügen bot. Lehtinen, der über eine modulationsfähige, sehr schöne und glänzend beherrschte Stimme verfügt, gestaltete unter den Sibelius-Liedern das großartig-hymnische „An den Abend“ und das verzweifelt-düstere „Kullervos Klage“, von Kilpinen die „Fjeldlieder“, Kompositionen von teilweise ergreifender Einfachheit, besonders eindrucksvoll.

Als Höhepunkt des Sibelius-Festes war ein Sinfoniekonzert gedacht, in dem das Orchester des Staatstheaters Kassel unter Leitung von Paul Schmitz, dem jetzigen, und Karl Elmendorff, dem früheren Kasseler Generalmusikdirektor, nur Werke von Sibelius spielte. Von den liebevoll einstudierten, mit großer Hingebung dirigierten und mit äußerster Aufmerksamkeit gestalteten Aufführungen her muß der Höhepunkt-Charakter dieses Konzertes zweifellos bejaht werden, von den Werken her ist jedoch ein Fragezeichen zu setzen. Nicht Naturmalerei, nicht Romantisch-Stimmungsvolles, sondern das Rein-Musikalische ist nach Sibelius' eigenen Worten sein künstlerisches Ziel gewesen. Dennoch war im Programmheft überwiegend von der Weite der finnischen Landschaft die Rede, von Sibelius' Naturverbundenheit und Naturfrömmigkeit, die alle seine Werke erfülle, vom Atem der Schöpfung und der überlegenen Ruhe der elementaren Natur, ohne die die Kompositionen wohl doch nicht zu verstehen seien. Während schon bei der tragisch getönten ersten Sinfonie, die Anklänge an die russische Sinfonik mit finnischem Eigentum mischt, und beim Violinkonzert, das Edith *Peinemann* in Virtuosität und Ausdruck schlechthin vollkommen meisterte, die wohl typische Monotonie gelegentlich nicht zu überhören war, kann man die sinfonische Dichtung „Tapiola“ (1925), eins der letzten Werke des finnischen Meisters, mit seiner Gestaltung von Dunkelheit, Einsamkeit und Freudlosigkeit nur als ein Ende der Musik bezeichnen. Muß man wirklich die Heimat eines Komponisten kennen, um an seiner Musik Gefallen zu finden? Vor diesem Alterswerk erhebt sich, bei allem menschlichen Respekt vor einem verehrungswürdigen Verstorbenen, doch die Frage, ob nicht die großartige und weiträumige Monotonie bei aller formalen Kunst — mangelnde musikalische Inspiration heißen könnte.

Wilfried Brennecke

## Schöne Stimmen — alte Instrumente

Elmau

Musik aus alter und neuer Zeit, immer noch die beste Brücke zur gegenseitigen Verständigung, verband auf Schloß Elmau führende Musiker Englands und ihre gleichfalls zumeist von weither kommenden Hörer zu einer Gemeinschaft, wie sie wohl keines der üblichen „Festivals“ aufzuweisen hat. Hier, im weltabgeschiedenen Hochtal am Fuß des Wettersteins, fern vom hektischen Alltagsgetriebe, empfanden sie alle wieder einmal beglückend den Einklang von Musik und Natur, wie er sich ihnen täglich aufs neue offenbarte. Dazu kam ein überaus reichhaltiges Programm, das nahezu acht Jahrhunderte umspannte, obschon sein Schwerpunkt naturgemäß auf der Barockmusik und hier wiederum auf dem Vokalen lag. Nicht hoch genug zu veranschlagen war dabei das Verdienst, das sich Hans *Oppenheim* — einer unserer namhaftesten Experten auf diesem Gebiet — als Spiritus rector, Organisator und musikalischer Leiter des Ganzen erworben hatte. Wie im Vorjahr standen ihm dabei vornehmlich englische und zuweilen auch deutsche Künstler zur Seite, deren Vielseitigkeit man nicht zuletzt bestaunte. Ihre Namen von internationalem Klang verbürgten im vorhinein ein stilechtes Musizieren, das denn auch allabendlich selbst dort beeindruckte, wo es oft den ein wenig fragwürdigen Bearbeitungen oder gar Übertragungen auf andere als die originalen Instrumente galt. Doch gerade in dieser Richtung scheinen so unvergleichlichen Virtuosen wie etwa dem Segovia-Schüler Julian *Bream* keine Grenzen gesetzt zu sein; auch klanglich holt er aus Laute und Gitarre das Äußerste heraus. Das Gleiche gilt von seinem Landsmann George *Malcolm*, der neuerdings ebenfalls auf dem Kontinent Fuß zu fassen beginnt. Er überzeugte dank seiner minutiös ausgefeilten, nie versagenden Technik vor allem durch eine so farbige Wiedergabe der Goldbergvariationen Bachs, wie man sie kaum je erlebt hat. Mit solchen Meistern ihrer Instrumente zu musizieren, freute spürbar auch den Flötisten Kurt *Redel*. Von Hans *Oppenheim* geführt, vermochten die vier *Saltire Singers* gelegentlich sogar einen Chor zu ersetzen, wie sich in der schlechthin großartigen Aufführung der Matthäuspasion von Schütz zeigte: Madrigalisten, denen kaum Gleichwertiges an die Seite zu stellen ist. Last not least: Peter *Pears*, dem man wieder die entscheidenden Eindrücke dieser Musikstage dankte. Er war auch im Gestalterischen stets



Diener am Werk. Schon die Begegnung mit ihm machte diese musikerfüllten Tage unvergeßlich.

Jürgen Völckers

## FUNK

### Der unbekannte Gluck

Norddeutscher Rundfunk Hamburg

Das Funkhaus Hannover des Norddeutschen Rundfunks, eigenwillig in vielen Beiträgen zum Gesamtprogramm, sendet in regelmäßiger Folge „Unbekannte Meisterwerke des Barock“. Ein Teil der in diesem Rahmen zu Gehör kommenden Kompositionen — sämtlich Stücke, die der Praxis durch diese Initiative erst wieder erschlossen werden — erklingen auch in öffentlichen Konzerten. Eine der letzten Sendungen war Glucks „La danza“ gewidmet. Das von Gerhard Croll herausgegebene Werk gehört zu der seltenen Gattung kantatenähnlicher höfischer Kurzopern, die im 17. und 18. Jahrhundert „Serenaden“ genannt wurden.

Wie bei der Zusammenstellung der Programme im ganzen nicht etwa trockener Ausgrabungsgeist, sondern ein höchst lebendiger Klangsinn waltet, so bereitete auch die Begegnung mit „La danza“ vor allem dem Hörer Vergnügen. Der Metastasio-Text, ein pastorales Eifersuchtsstück, regte Gluck nicht eben zu eindringlicher Gestaltung an. Von hohem Reiz aber ist die feine Melodik, in der sich italienische und deutsche Einflüsse vereinen. Man vermag auch den Vorwurf nicht zu erheben, daß das Orchester, von der Einleitungs-Sinfonia abgesehen, nicht beteiligt sei: Gluck erzielt überaus reizvolle instrumentale Wirkungen sogar ironischer Art, zum Beispiel durch punktierte Achtel eines Solofagotts. Manche Wendungen und Effekte sind jedoch der Abnutzung ausgesetzt, so daß Kürzungen bei der Wiederholung des A-Teiles der Arien unerläßlich scheinen; sie wurden bei der Sendung auch vorgenommen. Interessant ist, daß sich im abschließenden Duett ein Rezitativ zwischen den B-Teil und die Wiederholung schiebt, wodurch sich fast schon eine Finalwirkung ergibt. Wir wollen das Werkchen, das erstmalig am 5. Mai 1755 im niederösterreichischen Schloß Laxenburg aufgeführt wurde, also noch in die „vorreformatorische“ Zeit fällt, nicht überbewerten. Es bot Anlaß zu einer exzellenten Aufnahme, deren berückend transparenter Klang Fritz Rieger und dem erstaunlich rein musizierenden Rundfunkorchester Hannover zu danken ist. Die Vokalsolisten waren Melitta Muszely und Josef



„Die Fledermaus“ im Fernsehen

Foto: Sessner

Traxel: die Tenorstimme war noch um einige Grade stielechter und im Ausdruck wärmer geführt als der technisch makellose Sopran. Der Continuo-Part wurde um der Lockerung des instrumentalen Bildes willen ausschließlich vom Cembalo bestritten, was für ein Werk diesseits des eigentlichen Generalbaßzeitalters durchaus angezeigt schien.

Claus-Henning Bachmann

## FERNSEHEN

### „Die Fledermaus“

Deutsches Fernsehen

Eine Fernsehinszenierung der „Fledermaus“ (Köln-München) von Kurt Wilhelm stand zum Genuß da — zur Debatte natürlich für diejenigen, die ihre Vorbehalte gegen Textneufassung, Doubeln mit hochgezogenen Brauen vorzubringen pflegen. Wer dagegen die Entwicklungslinie der musiktheatralischen Sendungen der letzten sechs Jahre überschlägt, war beglückt von dem Gelingen eines so reichhaltigen geistig-technischen Zusammenspiels auf heiterer Ebene. Man bedenke: eine über dreistündige Aufführung; Direkttsendung aus dem Geiseltasteiger Filmstudio; großräumig, mit viel Tanz und vielen Mitwirkenden, mit außerordentlicher Kamerabeweglichkeit — das alles in einer entzückend spannungsvollen Dichte, so daß man keinen Moment wegschaute, bis auf die zwei zehnmütigen Aktpausen, in denen nette Pizzikato-Viertakter als Pausenzeichen nach Melodien aus dem Werk er-



„Die Fledermaus“ im Fernsehen

Foto: Sessner

klangen und, wie zur Ouvertüre, lustige Bilderbuchzeichnungen sichtbar wurden!

Als Regisseur sprudelt Kurt Wilhelm von so viel Einfällen, daß er sich niemals kaltblütig daneben setzt, aus wohlanerkannter Bühnentradition Auftritte arrangiert und geschmackvoll auf Kamerablicke verteilt. Er begeistert sich an den dramatischen Situationspralinen und schreibt das Ganze, beschwingt von Straußischer Musik, nochmals neu. Das heißt: die Dialoge. Und die sind in Operetten die Arterien, die nicht, wie in langweiligen Aufführungen, verkalken dürfen, wenn das musikalisch-dramatische Blut sie recht durchströmen soll. Bleibe der traditionelle Dialogtext hundert anderen Regisseuren unbenommen — bei Wilhelm freut man sich auf das, was er als munterer Geist da wieder an Witzigkeiten ausgeheckt haben mag, im voraus! Angefangen bei der prickelnden Frozzelei zwischen Dr. Falke (Wolf Ackva) und Eisenstein (Friedrich Schönfelder), hinüber zu den verschiedenen Ausbrüchen des zwischen fadem Bedauern und Jähzorn pendelnden, originell kretinhafte gezeichneten Prinzen Orłowsky (Horst Uhse) und zu dem urbayrisch gemütvoll-poltrigen Gefängniswärter Frosch (Michl Lang), der alles ihm Mißliebige mit den Zuständen in seinem früheren Dienstort Kufstein vergleicht — der Dialog zeichnete die Situationskomik deutlich aus. Er wurde ergänzt durch visuellen Ulk.

Das von Franz Marszalek, dem Sinfonieorchester und dem Chor des Kölner Rundfunks temperamentvoll bespielte Klangband vereinte die Hauptsingpartien von Antice Faborg (Rosalinde), Rita Bartos (Adele), Fritz Wunderlich (Eisenstein), Franz Fehring (Alfred). Sie liehen, vielleicht macht man das später ungedoubelt, ihre kultivierten Stimmen den Schauspielern. Deren Gruppe war stimmlich gut besetzt und bildete ein treffliches Darsteller-Ensemble mit Nadja Gray (Rosalinde), Gerlinde Locker (Adele), Willy Hofmann (Dr. Blind), Benno Kusche (Gefängnisdirektor) und den schon Genannten.

Die großzügig ausgetanzte Choreographie der Ballettgruppe unter Dia Luca konnte das herrlichweite Filmstudioparkett des Orłowskyschen Schlosses durchstreifen, und die unsichtbaren Filmkameras fuhren wie im Walzerrausch durch die Gruppen der Solisten und abseits flirtenden Gästepärchen. Das alles wirkte wie ein aus dem Handgelenk hingeschüttetes riesiges Blumengebinde, dem man die Fährnisse elektronischer Bildübertragung nicht anmerkte. Walter Dörflesers Bauten, Ursula Henricis Bildschnitt, Karlheinz Schlüters produktive Tonregie — Qualitätsleistungen.

Acht Eurovisionsländer konnten teilnehmen; das bedeutet: etwa 15—20 Millionen Zuschauer. Mögen sie vergleichen, welche Art von „Fledermaus“-Inszenierung ihnen ihre Theater bieten. Und mögen die Bedenklichen sich sagen, daß das Fernsehen das Theater nicht ausstechen will, doch daß es auf seine Art inszenieren muß. Ernst Koster

## BLICK AUF DAS AUSLAND

### Österreich: Notizen

Wien

Im Auftrag des Norddeutschen Rundfunks schrieb Gottfried von Einem ein vierzig Minuten dauerndes Chorwerk. Die Wiener Premiere fand unter der Leitung von Ferenc Fricsay mit der Wiener Singakademie, den Sängerknaben und den Symphonikern statt. Fünf Strophen des neunteiligen Textes sind identisch mit dem „Horenlied“ aus dem Theaterstück „Mutter Courage“. Vier weitere hat Bertolt Brecht zwecks Erweiterung des Textes hinzugeschichtet, ferner einen refrainartig wiederkehrenden Vierzeiler, welcher lautet: „Lauf't, ihr Leut, dort seht's ihn schon / Zwischen die Folterknecht! / Weil er hat die Wahrheit g'sproch'n! G'schieht ihm recht! G'schieht ihm recht!“. In dieser altertümelnden Manier wird, von Stunde zu Stunde, daher der Titel, die Passionsgeschichte erzählt. Dieser Refrain erinnert an

die Turba-Chöre bekannter Passions-Musiken, an die sich Einem auch sonst stark angelehnt hat; bis zur Stilkopie und Parodie, wobei wir das Wort in seiner ursprünglichen Bedeutung verstanden wissen wollen. Bei der Komposition dieses merkwürdigen, eher an Billinger oder Orff erinnernden Textes hat der Komponist auf Soli und Rezitative verzichtet. Dafür ist der große Chor sehr differenziert behandelt und wirkt trotz der rhythmischen Gleichartigkeit der Kurzstrophen und des achtmal wiederkehrenden Refrains nie gleichförmig. Hier war ein Virtuose am Werk, der eine klanglich und strukturell hochinteressante Partitur schrieb, dessen Musik freilich vom Text ebensoweit distanziert ist wie Brechts Gedicht von seinem Gegenstand. Das äußert sich vor allem in der allzu gefälligen Harmonik und Melodik, zuweilen auch in allzu munteren und flotten Rhythmen, die etwa der Stelle: „Bald war Gall in seinem Mund / Mit Essig gelassen“ wenig angemessen erscheinen. Die Aufführung ließ keinen Wunsch offen.

Im vergangenen Jahre ist *Joseph Matthias Hauer* in Wien gestorben. Es gehört zum Bild dieses großen Einsamen, der keinerlei Autorenehrgeiz besaß und nie ein musikpädagogisches Amt bekleidet hat, daß zu seinen Lebzeiten nie soviel von seinen Werken aufgeführt wurde wie jetzt, in den Monaten nach seinem Tod. Das große, repräsentative Hauer-Konzert, in dessen Mittelpunkt eines seiner Chorwerke zu stehen hätte, fand freilich noch nicht statt. Dafür gab es eine Reihe kleinerer Gedächtnisfeiern mit Kammermusik von Hauer, so zuletzt in der Musikschule Leopoldstadt und in der Akademie für Musik, veranstaltet von der Sektion Österreich der IGNM. Hier hielt *Friedrich Wildgans* die Gedächtnisrede. Er wies darauf hin, daß *Joseph Matthias Hauer* im zweiten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts unabhängig von *Schönberg* seine Zwölftonlehre entwickelt habe, die als „konsonante Atonalität“ bezeichnet werden kann. Hauer fühlte sich sein Leben lang nicht als individuell schaffender Künstler. Seine Musik sollte von den gleichen Gesetzen bestimmt sein, die den Kosmos regieren. Als ihren Mittler ließ er freilich nur seine eigene Kunst gelten. Das verlieh seinem Bild Züge des Skurrilen, ja des Monomanischen. Aber seiner Überzeugung, seiner Konzessionslosigkeit und einem in mönchischer Armut gelebten Leben wird niemand seine Hochachtung versagen können.

Auf dem Programm des Konzertes standen Kammermusikwerke aus drei Jahrzehnten, die spüren

ließen, daß sich *Hauers* Stil in all den Jahren kaum geändert hat. Besonders aufschlußreich waren die beiden Zwölftonspiele von 1924 (Quintett) und 1947, beide für Klarinette, Violine, Bratsche, Cello und Klavier. Hier konnte man um so besser vergleichen, da auch der Klang der gleiche war. Auffällig und charakteristisch ist der statische Charakter dieser Musik: kein Rubato, keine Beschleunigung, selten ein Crescendo, kein pp und kein ff, reines Spiel der Linien und der Harmonien. Die Stücke und Zwölftonspiele für Violine und Klavier klingen etwa wie *Bach-Präludien* mit *Debussy-Harmonik*, während die *Hölderlin-Lieder* für Sopran und Klavier, obwohl aus einem völlig anderen Geist geboren, im Effekt zuweilen an *Massenet*, *Massager* oder *Puccini* erinnern. *Ilona Steingruber* war die treffsichere Solistin. *Friedrich Cerha* spielte die Violine und *Ivan Eröd* den Klavierpart; ein Kammerensemble des Österreichischen Rundfunks hatte sich für die beiden Quintette zur Verfügung gestellt.

*Helmuth A. Fiechtner*

Schweiz: Martins „Mysterium“ Genf

Der große Komponist *Frank Martin*, der in Radio Genf einen ebenso klar- wie weitblickenden Mäzen gefunden hat, war von diesem Institut aufgefordert worden, ein neues Werk zu schreiben, das in der *Victoria-Hall* bei seiner Uraufführung einen außergewöhnlichen Erfolg zu verzeichnen hatte. *Frank Martin*, dessen Gestalten oft eine religiöse Inspiration erkennen lassen, hat in seinem „*Mystère de la Nativité*“ Gelegenheit, sein persönliches musikalisches Erleben zum Ausdruck zu bringen. Er stützt sich dabei auf den Text des „*Mystère de la Passion*“ eines Schriftstellers aus dem 15. Jahrhundert namens *Arnoul Gréban*, der heute so gut wie vergessen ist. Es offenbart sich darin eine Poesie, die *Frank Martin* durch eine in ihrer Schlichtheit und ergreifenden Gestaltung wunderbar angeglichenen Musik zu erhalten verstanden hat.

Doch es war keineswegs eine leichte Aufgabe, die prunkvollen Mittel auszunutzen, die dem Komponisten durch Solisten, zwei gemischte Chöre und den großen Apparat des modernen Symphonieorchesters zur Verfügung standen. Die Hauptaufgabe ist zweifellos den Solisten und den bewundernswert behandelten Chören anvertraut. Sie werden häufig im Unisono geführt, um dem Text ohne Zweifel eine größere Klarheit zu verleihen und ihn noch zwingender erscheinen zu lassen. Die



Stimmen der Solisten erheben sich leicht und mühelos über das Orchester, das immer diesesmal der melodischen Linie bleibt. Frank Martin bezeugt wieder einmal die Überlegenheit seiner Musiksprache, dazu einen sehr feinen Sinn für klangliche Abstufung und Durchsichtigkeit seiner Handschrift.

In Bezug auf die musikalische Sprache ist schwer zu definieren, inwieweit sie spontan, natürlich und eng gebunden an das Talent des Genfer Komponisten erscheint. Bemerkenswert ist, daß die wenigen Entlehnungen an das dodekaphonische System oder an die Atonalität (Episoden auf der Erde und im Infernum) keineswegs den Eindruck von etwas Fremdartigem hervorrufen. Vielfach wird auch, ohne daß Martin nur das Geringste seines Personalstils aufgibt, in den wesentlichsten mystischen Szenen Debussy mit all seinen süßen und gleichsam unwirklichen Akkorden beschworen, während man andererseits an Honegger erinnert wird. Schließlich stellt Martins außergewöhnliche Fähigkeit, vollkommen ungleiche Elemente zu vereinen, eine glückliche Lösung für das Oratorium dar. Von Anfang an ist man gefangengenommen von der Weite und Präzision im Ausdruck. Der Schlußchor im Kanon mit unregelmäßigen Rhythmen in dem Bild „Im Infernum“ erweist sich als eine vollendete Burleske. „Im Vorhimmel“ verleiht Martin den Partien von Adam und Eva eine erregende Glut. Es ist nicht möglich, all die Schönheiten lobend hervorzuheben, an denen dieses bedeutende Werk so reich ist; aber wir möchten vermerken, daß die leidenschaftserfüllte Aussage der Elisabeth, das zärtliche Wiegenlied, in dem sich das ganze Glück der Mutter Maria widerspiegelt, die bedröhten Gespräche des Joseph, seine — fast möchte man sagen, ein wenig sophistische — Freude, die von Begeisterung erfüllten Hirten, die düstere Prophezeiung des Simeon, das schimmernde Vorbeiziehen der Drei Weisen aus dem Morgenlande und endlich der in seinem Umfang außergewöhnliche Chor, mit dem das Oratorium ausklingt, wirklich „Momente“ sind, die in der Erinnerung zurückbleiben. Das Werk ist für die nächsten Salzburger Festspiele zur szenischen Aufführung vorgesehen. Vielleicht wird man in diesem Falle dann auf einschneidende Striche zukommen müssen; denn die Forderungen des Theaters sind ja vollkommen anders.

Wieder einmal ist der Name von Ernest Ansermet an die Uraufführung eines Werkes von Frank Martin gebunden. Man könnte sich gewiß keine Interpretation wünschen, die mehr den Absichten

des Komponisten entspricht, sei es in Bezug auf ausdrucksmäßige Intensität, sei es in der Klangfarbe oder im rhythmischen Gleichgewicht. Erfahrene Solisten wie Elly Ameling, Aalfje Heynis, Charles Clavensy, Hugues Cuénod, Louis Devos, Pierre Mollet, Derrik Olsen, Eric Tappy und André Vessières, dazu der „Choeur des Jeunes“ von Lausanne und „Le Motet“ von Genf, von ihren Dirigenten André Charlet bzw. Jacques Horneffer glänzend einstudiert, erfüllten ihre Aufgaben mit Sicherheit und sehr bemerkenswerter Überzeugungskraft, ebenso auch das Orchester de la Suisse Romande.

Georges Bernard

#### England: Streiflichter

London

In den Londoner Opernhäusern sah man einige interessante Aufführungen. Covent Garden begann mit zwei Zyklen des „Rings“ in neuer Inszenierung: Dirigent war Franz Konwitschny, der eine völlig andere Interpretation des Werkes bot, als man sie von Rudolf Kempe gewohnt war, der seit 1955 sämtliche Ring-Aufführungen in London geleitet hatte. An Stelle einer genauen Wiedergabe der Partitur des gesamten Opus mit wohlüberlegten Höhepunkten und einer fast kammermusikalischen Durchsichtigkeit des Orchesterparts hörte man eine konventionelle Interpretation. Konwitschny zeigte sich hier nicht als besonders einfühlsamer Dirigent, wenn er auch einige orchestrale Überraschungen bot. Mittelpunkt der Aufführungen war Hans Hotter als Wotan, der in dieser Rolle heutzutage nicht seinesgleichen findet. Während des ersten Zyklus sang Astrid Varnay die Brünhilde; sie beeindruckte besonders in der „Götterdämmerung“. Bei Martha Mödl, die im zweiten Zyklus gastierte, hatte man mehr denn je das Gefühl, daß sie eigentlich ein Mezzo-Sopran ist. Großen Erfolg hatte die englische Sopranistin Amy Shuard als Sieglinde und Gutrune. Ursula Böse, einer der besten Mezzo-Soprane, die man aus dem Deutschland der Nachkriegszeit kennengelernt hat, sang die Fricka und Waltraute. In den übrigen Partien hörte man die wohlbekannten Stimmen von Wolfgang Windgassen (Siegfried), Ramon Vinay (Siegmund), Peter Klein (Mime), Richard Holm (Loge), Otakar Kraus (Alberich), Gottlob Frick (Hagen), Hermann Uhde (Gunther) und Kurt Böhme (Fasolt und Hunding).

Die Hauptsaison begann mit der Wiederaufnahme von Verdis „Maskenball“ mit Aase Nordmo-Loevberg, Oralia Dominguez, Joan Carlyle, Gastone Limarilli und Eberhard Wächter in den Hauptpartien. Die musikalische Leitung hatte Ru-

Wagners „Tannhäuser“ in London  
Foto: Lav and Sim



dolf Kempe, der auch die „Salome“ in Covent Garden dirigierte. Hier gab Inge Borkh ihr Debut; doch es gelang ihr nicht, die Erinnerung an die Welitsch oder Goltz vergessen zu machen. In weiteren Rollen hörte man Helmuth Melchert (Herodes), Elisabeth Höngen (Herodias) und Otakar Kraus (Jochanaan). Die zweite Strauss-Oper war der „Rosenkavalier“, neu inszeniert von Hans Busch und unter der musikalischen Leitung von Georg Solti, die sich mit diesem Werk in Covent Garden vorstellten. Solti erwies sich hierbei als ein erstklassiger Operndirigent, dem man höchstens noch etwas mehr Feinheit in der Wiedergabe wünschen könnte. Die Marshallin Elisabeth Schwarzkopfs war eine große Enttäuschung. Sie legte die Rolle zu leicht an, und man hatte nicht das Gefühl, daß sich auf der Bühne die Tragödie einer alternden Frau abspielte. Dagegen war der Oktavian von Sena Jurinac eine der besten Darstellungen dieser Partie, die man seit 1938 mit der Lemnitz erlebt hatte. Kurt Böhmes Ochs war sowohl gesanglich wie auch darstellerisch hervorragend, Hanny Steffek eine gute Sophie.

Die Neuinszenierungen von „Cavalleria rusticana“ und „Bajazzo“, seit vielen Jahren die ersten an Covent Garden, wurden zu einem Triumph für den jungen italienischen Regisseur Franco Zeffirelli, der auch Bühnenbilder und Kostüme entworfen hatte. Noch niemals sah man eine so realistische Inszenierung dieser Werke — Bühnenbild und Beleuchtung waren hervorragend. Von den Darstellern seien Amy Shuard (Santuzza), Jon Vickers

(Canio), Geraint Evans (Tonio) hervorgehoben. Wiederaufgenommen in das Repertoire wurden „Boris Godunow“ mit Christoff in der Titelrolle unter Jaroslav Krombholc, „Aida“ mit Joan Hammond und „Carmen“ mit Gloria Lane und Jon Vickers.

In Sadler's Wells begann die Saison mit „André Chénier“, der ersten Aufführung des Werkes an diesem Theater. Anthony Besch, der in Glyndebourne mit Ebert und in Hamburg mit Rennert zusammengearbeitet hat, ist auf dem Wege, einer der besten Opernregisseure in England zu werden; er inszenierte dieses Werk wirklich sehr gut. Die Titelrolle gestaltete Charles Craig; Victoria Elliott sang die Madeleine, und ein junger Bariton, Peter Glossop, hatte großen Erfolg als Gérard. Weiterhin sah man „Cenerentola“ in einer geistvollen Übersetzung von Arthur Jacobs und eine Neuinszenierung des „Tannhäuser“, wiederum unter der Regie von Besch. Die musikalische Leitung hatte Colin Davis, ein vielversprechendes Talent. Das Werk ist allerdings nicht für ein kleines Haus geschrieben, und der neue Inszenierungsstil paßt nicht ganz dazu. Schließlich sah man noch „Katja Kabanowa“ mit Marie Collier in der Titelrolle und unter der Leitung von Charles Mackerass. London bringt nicht oft konzertante Aufführungen von Opern, doch in letzter Zeit erlebte man drei erfolgreiche Darbietungen dieser Art. Die erste war „Figaro“ unter Carlo Maria Giulini mit Elisabeth Schwarzkopf, Fiorenza Cossotto, Anna Moffe, Eberhard Wächter, Giuseppe Taddei und

Ivo Vincò in den Hauptpartien. Es folgte „Don Giovanni“, von Colin Davis mit großem Erfolg dirigiert, mit Joan Sutherland (Anna), Elisabeth Schwarzkopf (Elvira), Graziella Sciutti (Zerline), Eberhard Wächter, Taddei, Luigi Alva und Gottlob Frick. Das letzte war eine Nachtvorstellung von „Oedipus Rex“ unter der Leitung des Komponisten, den Text sprach Cocteau, die Titelrolle sang Helmuth Melchert, Irma Kolassi die Jocaste. Sämtliche Konzerte fanden in der Royal Festival Hall statt.

Weitere Ereignisse in der Festival Hall waren ein Orchesterkonzert mit Maria Callas, Konzerte der New Yorker Philharmoniker und des Ostberliner Radioorchesters und ein Beethoven-Zyklus des Philharmonia Orchestra mit Otto Klemperer.

Harold Rosenthal

#### Jugoslawien: Eine neue kroatische Oper Zagreb

Jakov Gotovac hat sein siebentes Bühnenwerk beendet, dessen Uraufführung in Zagreb vor kurzem stattgefunden hat. Es ist dies eine komische Oper in einem Akt, genannt „Stanac“, zu der Vojmil Rabadan das Libretto nach der Komödie des alten Dubrovniker Klassikers Marin Držić „Novela od Stanca“ schrieb. Gotovac hat mit seiner früheren komischen Oper „Ero der Schelm“ einen Welterfolg errungen. Das Werk wurde an nicht weniger als 60 europäischen Opernbühnen in acht verschiedenen Sprachen gegeben. In Deutschland allein waren es etwa 30 Bühnen, die „Ero“ in Szene setzten. „Stanac“ hat gewiß mit seinem älteren Bruder „Ero“ viele gemeinschaftliche Züge. Auch hier scharfe Charakterisierungskunst, Lebensbejahung, Sinn für gesunden Humor, Melodieführung, die im Nationalen wurzelt, ohne folkloristische Motive zu zitieren, ein blühendes und sprühendes Orchester. Oper bedeutet aber für Gotovac Singen, und in „Stanac“ wird wirklich gesungen, in des Wortes bestem Sinne. Vielleicht wird man Gotovac vorwerfen, er habe sich den fortschrittlichen Bestrebungen in der Musik nicht angeschlossen, vielleicht auch nicht. Gotovac geht seinen eigenen Weg, den er schon in seiner melodienreichen Erstlingsoper „Morana“ eingeschlagen hat und von dem er nicht abweicht. In dem neuen Werk dominieren die Chöre: das Orchester ist eher „klassisch“ gehalten, der Gesangsstil jenem des „Ero“ angeschlossen. Das Libretto ist für eine komische Oper wie geschaffen: es ist geistreich, humorstrotzend und abwechslungsreich.

Die Zagreber Uraufführung kann tatsächlich als ausgezeichnet bezeichnet werden. Für den musika-



Jakov Gotovac

Foto: Graf

lischen Teil war Samo Hubad verantwortlich, die Regie führte Tito Strozzi, und die Szene betreute Alexander Augustinčić. Der Bariton Ivan Franci schuf mit der Gestaltung der Titelpartie eine Meisterleistung. Seine tüchtigen Partner waren Frau B. Dežman und die Herren N. Žunec, I. Kiš und M. Bujanić. Sehr gut die frisch klingenden Chöre, das verlässliche Orchester und das Ballett. Bei der Premiere errang die Novität einen überaus starken Publikumserfolg.

Milan Graf

#### Italien: Oper, Märchen, Ballett Mailand

Es begab sich das Phänomen, daß nach der strahlenden Eröffnung der Stagione in der Scala die zweite Premiere von noch wesentlich gesteigertem, stark national betontem Jubel getragen wurde. Es war die glänzende „Tosca“-Aufführung, mit der das offizielle Puccini-Jahr beendet wurde. Sie wurde zum Mittelpunkt geradezu demonstrativer Verehrung und stürmischsten Applauses für die nach jahrelanger Abwesenheit an die Scala zurückkehrende Renata Tebaldi. Ein berechtigter Triumph für diese Künstlerin, die nun auch darstellerisch den hinreißenden Schwung für diese dramatische Rolle erreicht hat. Ihre prachtvolle, ausgeglichene Gesangsleistung war ja schon längst berühmt. Ihr



zur Seite sang Giuseppe *di Stefano* den Caravadosi. Und der Dirigent Antonino Votto, der zwei Tage zuvor die Othello-Aufführung dirigierte, errang sich neue Sympathien. Unverkennbar war eine demonstrative Auszeichnung der italienischen Primadonna gegenüber der für italienische Begriffe allzu zurückhaltenden Leonie Rysanek als Desdemona, obgleich diese die Rolle wunderbar sang. Humperdincks „Hänsel und Gretel“ erfreut nun schon seit Jahren traditionell um die Weihnachtszeit an der Scala die italienischen großen und kleinen Kinder. Diesmal wurde der nicht ganz gelungene Versuch gemacht, die „großen“ mehr als bisher zu interessieren, denn die Erstaufführung wurde am Abend gegeben. Regie und Szene hatten Margerita Wallmann und Nicola Benois; es sangen Fiorenza Cosotto und Renata Scottò sowie Maria Canali, Rolando Panarai und Elena Nicolai. Wieder war es Antonino Votto, der dirigierte. Von ihm allein ging etwas deutscher Märchenzauber aus, während eben die Gesamtaufführung für deutsches Empfinden sehr italienisches Opernmärchen wurde.

Ganz italienische Bühnenfreudigkeit zeigte das folgende Ballett „Die Sylphiden“ in der Fokin-Gestaltung nach der Musik von Chopin, die Geo Guisani dirigierte, in der die entzückende Carla Fracci brillierte und deren Inszenierung Margerita Wallmann und Nicola Benois betreuten.

Rom

Die römische Oper eröffnete ihre diesjährige Spielzeit mit einer sehr repräsentativen Aufführung des „Maskenball“ von Giuseppe Verdi. Das bereits in Paris, London, Stockholm und New York erfolgreich durchgeführte Experiment der Regisseurin Margerita Wallmann, diese Verdi-Oper mit dem ursprünglichen Text des Antonio Somma in Szene zu setzen, welcher seinerzeit aus politischen Gründen den Handlungsschauplatz zuerst nach Stockholm und dann probeweise nochmals nach Boston verlegte, fand auch in Rom liebenswürdige Zustimmung. An sich ist diese kleine Caprice heute unwesentlich und nur noch eine pikante Erinnerung daran, wie sehr die Wichtigkeiten politischer Argumente, vom Augenblick her bestimmt, oft schnell wieder verschoben werden. Der Held der Handlung trat somit als König Gustav III. von Schweden auf, gesungen von Giuseppe *di Stefano*. Amelia war Antonietta Stella, der Dirigent Gabrieli Santini, unterstützt von dem Chormeister Giuseppe Conca. Die wichtigsten Nebenrollen sangen Eugenia Ratti, Ettore Bastianini, Adriana Lazzarini, Arturo La Porta, Plinio Clabassi und

Antonio Casinelli. Eine abgerundete, dem Anspruch des hauptstädtischen Opernhauses gerecht werdende, aber nirgends überragend schöne Aufführung. Feierlicher Glanz, eine neue Orgie von rosa Nelken und eine Eleganz, wie man sie außerhalb Italiens kaum mehr bei einer Opernpremiere erleben kann, zeichnete die beschwingte Atmosphäre aus, in der die Aufführung erfolgte.

I. D. Ungerer

Argentinien: Konzerteindrücke Buenos Aires

Die Händel-Pflege liegt hier sehr im argen. Es fehlt an Aufführungsmaterial, so daß man sich auf Allzubekanntes beschränken muß. Die Kammerkonzert-Gesellschaft brachte „Julius Cäsar“ in einer Konzertaufführung unter Washington Castro. Zweimal erklang der „Messias“ unter Leitung von Mariano Drago mit dem spanisch singenden Chor „Lagun Onak“. „Wagneriana“ und „Amigos de la Música“ verlegten ihre gemeinsame Aufführung des gleichen Werkes auch ins Teatro Colón mit dem Franzosen Jean Fournet als Dirigenten. Drago ist ein weit modernerer Händel-Interpret als Fournet, der trocken, undramatisch, zwar elegant und flüssig, aber wenig tief blieb. Er hatte den glänzend deutsch singenden Chor der beiden Vereinigungen zur Verfügung mit Maria Kallay, Noemi Souza, dem völlig unzureichenden nordamerikanischen Tenor David Lloyd und dem für Händel zu weichen Bariton Matiello, während unter Dragos Leitung Narké die von Händel für Baß geschriebene Partie grandios ausdeutete und der argentinische Tenor Cosuto seine Überlegenheit über Lloyd schlagend bewies. Haydn erklang mit Ausschnitten aus den „Jahreszeiten“ in der „Wagneriana“ unter Leitung Jean Fournets, der flüssiges und einfühlsames Temperament für diese Aufgabe bewies. Die „Jahreszeiten“ wurden ferner von dem deutschen Philharmonischen Chor mit namhaften Solisten, besonders der Sopranistin Olga Chelavin, unter Leitung des Jarnach-Schülers Leo Zeyen mustergültig aufgeführt. Die „Schöpfung“ erklang in spanischer Sprache im Teatro Colón mit dem baskischen Chor „Lagun Onak“ unter Theodor Fuchs. Josef Schick dirigierte mit dem deutschen Caecilienchor die „Schöpfungsmesse“ von Haydn als südamerikanische Erstaufführung mit glänzendem Gelingen.

Auf dem Gebiet des Orchesterkonzerts machten sich starke Anzeichen künstlerischen Rückganges bemerkbar. Die Absage Rafael Kubeliks, der seine

Südamerikakonzerte wegen des Streiks des chilenischen Staatsorchesters absagte, schuf schwere Probleme. Innerhalb der Konzertreihe Juan José Castros mit dem Nationalen Sinfonie-Orchester wirkten der Mexikaner Luis Herrera de la Fuente, eine wenig bedeutende Persönlichkeit, der eine „Kantate“ des Italiensers Cesare Brera auf Texte der Heiligen Theresa von Avila zur Erstaufführung brachte: Zyklische Form mit Solisten und Sprecherin, surrealistisch-visionäre Einschießel und solide imitative Stimmführung. Thomas Baldner verzerrte, obwohl in Italien prämiert, völlig unreif mit ausladenden Ruderbewegungen Schumanns vierte Sinfonie in rhythmischer Hinsicht. Jean Fournet bot mustergültige Wiedergaben von Haydn, Ravel, Roussel und Richard Strauss. Die Orchesterkonzerte von „LRA“, Radio Nacional, standen unter einem günstigen Stern. Der junge Pole Stanislaw Skrowaczewsky war ein hinreißender Gestalter für Beethoven, die dritte Sinfonie von Brahms und Werke von Richard Strauss. Er dirigierte die Uraufführung der „Olympischen Variationen“ des Argentiniers Roberto Garcia Morillo, der die griechischen Götter in expressionistischer Aussage, an Honegger, Roussel, Hindemith und Eric Satie anknüpfend, mit virtuoser Instrumentation plastisch charakterisiert. Die zweite Serie dieser Konzerte leitete der Schweizer Robert F. Denzler. Die vierte Sinfonie von Brahms sowie ein eigenes Werk romantischen Charakters ohne starken Persönlichkeitsausdruck, aber mit machtvoll gespannten dramatischen Bögen unter deutlichem Einfluß der Posaunen und Tubenpracht Anton Bruckners, sind zu nennen. Denzler war auch das Gedenkkonzert zum 10jährigen Todestage von Richard Strauss, das Radio Nacional im Teatro Colón veranstaltete, anvertraut. Mit der „Don Juan-Burleske“, die von R. Carraciola glänzend gespielt wurde, Salomes Tanz und dem „Heldenleben“ in stilvoller Wiedergabe legte das Orchester des Staatssenders Ehre ein. Bei den „Amigos de la Música“ dirigierte Anton Janigro die Erstaufführung von Hans Werner Henzes „Neapolitanischen Liedern“ mit der Negeraltistin Betty Allen. Die spontane Aussage, die ungewöhnlich lebhaft und phantasievolle Gestaltung des Orchesterpartes, der alle Freuden und Schmerzen dieser wahrhaft originellen Texte spiegelt, erregte Entzücken.

Das Prager Kammerorchester glänzte durch die Geschliffenheit und technische Präzision seiner Wiedergaben von Klassikern und maßvoll modernen tschechischen Kompositionen der Gegen-

wart. Es spielte ohne Dirigenten, wodurch ein stark unpersönlicher Charakter der künstlerischen Gesamtleistung entstand. Unausgesetzte Tonbandkontrolle kann den Lebensimpuls des gestaltenden Orchesterleiters nicht ersetzen. Das Schweizer Kammerorchester „Helvetia“ unter Richard Schumacher bot Erlesenes, besonders mit Haydns D-Dur-Konzert, das Julian von Karolyi in untadeliger Stiltreue und mit tiefer Beseeltheit ausdeutete. Der virtuose Geiger Denis Szigmondo bot eine Uraufführung, das Konzert für Violine und Kammerorchester von Harald Genzmer, ein von impulsiven Spannungen erfülltes, in polytonalen Farbkombinationen schwelgendes Werk.

Restlos enttäuschte der Nordamerikaner Jacques Singer mit dem Philharmonischen Orchester als Dirigent der Sinfonien Beethovens. Ungeahnte Stilkenntnis führte besonders bei der Neunten, bei maßlos schnellen Tempi, zur Katastrophe. Der russische Dirigent Fabien Sevitzky, in Nordamerika beheimatet und in Argentinien geschätzt, setzte fünf Orchesterkonzerte mit einem Tschaikowsky-Zyklus an, der alle Sinfonien enthielt. Die bereits erhärtete Wahrheit wurde bestätigt, daß die drei ersten Sinfonien ihren wohlverdienten Schlaf in den Archiven fortsetzen sollten. Auf dem Gebiet der Kammermusik war der leider flüchtige Besuch des Janáček-Quartetts ein Ereignis ersten Ranges, während das Paganini-Quartett wesentlich an tonlichen Qualitäten verloren hat. Die Kammermusikgesellschaft organisierte einen Zyklus amerikanischer Musik und bereitete außer vielem anderem Rühmenswertes die südamerikanische Erstaufführung von Horacio Vecchis „Le Veglie di Siena“ (Abendgesellschaften von Siena) vor, die Luigi Castelazzi mit seiner Madrigalvereinigung als köstliche Blüte der Spätrenaissance zum Klingen brachte. Das Werk gibt bemerkenswerte Aufschlüsse zur Entstehung der „opera buffa“ in Italien um 1590–1600, ähnlich wie des gleichen Meisters „Amfiparnasso“.

Aus dem Reigen der Pianisten seien genannt: der Nordamerikaner Abbey Simons, ein leidenschaftlicher und überlegener Brahms-Interpret, und Detlev Kraus, Schüler Wilhelm Kempffs mit tief-schürfenden Beethoven-Programmen. Aus dem einheimischen Nachwuchs muß Bruno Gelber an erster Stelle hervorgehoben werden: er wagte es, seine Kraft am d-Moll-Konzert von Brahms zu messen und erregte Aufsehen nicht nur als technischer Souverän des Werkes, sondern auch als tiefempfindender und monumentaler Ausdeuter. Die noch jüngere Sylvia Kersenbaum wagte sich

vielversprechend an Brahms' Händel-Variationen heran. An dritter Stelle steht Maria *Trenchi*. Aus dem bedeutend spärlicheren Geigernachwuchs fesselte Juan *Rostagno*, in Paris ausgebildet, durch den bestechenden Vortrag von Lálós „Spanischer Sinfonie“. Ein weiteres Gedenkkonzert zum 10-jährigen Todestag von Richard Strauss von seltener Eindringlichkeit und Vollendung war der Liederabend Maria *Kallays* innerhalb einer Veranstaltung des „Deutschen Kulturinstituts“ im Teatro Odeon. Die von unfehlbarem Geschmack und Kenntnis zeugende Auswahl einiger der schönsten, am wenigsten bekannten und schwierigsten Gesänge ergab ein allumfassendes Bild von der Universalität im Liedschaffen des allgemein als spätromantisch abgetanen Meisters, der auf diesem Gebiet, ähnlich wie in der „Frau ohne Schatten“, sehr viel Modernes vorausnimmt, sobald man die ausgetretenen Pfade gewohnter Konzertprogramme verläßt. Die stimmliche Überlegenheit und erschütternde Plastik in der Darstellung vertiefte zusammen mit dem Pianisten Leo *Schwarz* das Konzert zum Erlebnis.

Johannes Franze

#### Uruguay: Vielseitige Musik Montevideo

Die diesjährige Saison brachte neben 12 Sinfoniekonzerten des „Sodre“ zahlreiche Sonderveranstaltungen und Gastspiele, wobei etliche gute Solisten vorgestellt und verschiedene Werke zum ersten Male in Uruguay oder Südamerika aufgeführt wurden.

Victor *Tevah* eröffnete die Konzertreihe bedauerlicherweise mit etlichen Mißklängen, da wegen Personalwechsels des Orchesters die neuen Bläser anspruchsvollen Werken wie Mussorgskys „Bildern einer Ausstellung“ und Brahms' Vierter nicht gerecht wurden. Die Erstaufführung der zweiten Sinfonie Martinů machte uns mit einem einfallsreichen und optimistischen Werk bekannt, dessen slawische Folklore ihm ein ganz bestimmtes Kolorit gibt. Der Tscheche Eduard *Fischer* brachte mit weicher, romantischer Stabführung besonders slawische Komponisten zu Gehör. Neben einer denkwürdigen Aufführung von Dvořáks achter Sinfonie, G-Dur, die in ihrer eigenwilligen Form mehr der von Strauss geprägten sinfonischen Dichtung als einer Sinfonie entspricht, hörten wir Tschaikowsky, Smetana, das sehr unglücklich interpretierte Violinkonzert Glasunoffs, den „Sohn des Musikanten“ von Janáček und das brillante, aber unproblematische Oboenkonzert F-Dur des Mozart-Zeitgenossen Frantisek Kramar-Kroemmer,

das Jean Louis *Le Roux* virtuos meisterte. Besondere Erwähnung muß die erste südamerikanische Aufführung von Kabalewskis Violinkonzert C-Dur finden, das der junge Israel *Chorberg*, Preisträger des diesjährigen Sodre-Wettbewerbs, sicher und ausdrucksvoll interpretierte. Das Gastspiel des jungen Berliner Thomas *Baldner*, Gewinner des zweiten Preises der Accademia Santa Cecilia 59, zeichnete sich durch viel Schwung aus, und der Dirigent eroberte sich durch seine Musikalität und Frische die Sympathien des Publikums. Neben dem reifen Spiel von Mirta Perez *Barranguet* im ersten Klavierkonzert von Brahms und der Wiederaufführung der ersten Suite des uruguayischen Komponisten Carlos *Estrada*, ein trotz sparsamer Dynamik spannendes, nahtlos-durchsichtiges, dodekaphonisches Werk für Streicher, brachte auch Baldner Neues: Brittens erstes Klavierkonzert, das wohl interessant ist, aber sicher nicht zu seinen wertvollsten Werken gehört und bei dem man die vielen Glissandi in den Kadenzen als unpassend empfand, sowie Fortners „Capriccio und Finale“, dessen Stimmen brillant geführt und gut instrumentiert sind, das jedoch kaum eine merkbare thematische Entwicklung aufweist und im Blechsatz lebhaft an Gershwin erinnert. Die Argentinier Martini und Alexander *Szenkar* sowie die Uruguayer Lamberto *Baldi*, A. *Pereira Arias* und Silvio *Aladjem* führten die Konzertreihe, bei der kurioserweise dreimal Berlioz' „Römischer Karneval“ und viermal „Leonore III“ aufgeführt wurden, zu Ende. Einen Überraschungserfolg brachte hierbei noch das „Dürre“ bezeichnete Werk des Brasilianers Camargo *Guarnieri* für Altsolo, Chor und Orchester. Spannungsgeladen, ausdrucksstark und ohne billige Effekte ist es moderne Programmmusik im besten Sinne des Wortes. Einsame Fagottsolis und ein bizarrer, teilweise textloser Alt, Unisono-Chor und der harte Klang einer tiefen Trommel geben dem Werk ein eigenwilliges und unvergessliches Gepräge. Silvio *Aladjem*, der Avantgardist unter den uruguayischen Dirigenten, machte uns mit der Serenade e-Moll von Elgar, der sich seine Melodienführung bei den Italienern ausgeliehen hatte, und dem Konzertino für Piano und Kammerorchester von Carlos *Estrada* mit seinem deutlichen Einfluß Bartóks bekannt. In einem Sonderkonzert kam Leonard Bernsteins Serenade, die entschieden zu lang geraten ist und neben russischen Elementen wiederum Gershwins Einfluß verrät, sowie das von Alan *Hovhaness* „Gebirge im Oktober“ genannte Sextett für Schlagzeug zur Aufführung, wobei dieses mit Aus-



nahme der penetranten und langweiligen Celesta recht interessant gestaltet war. Die Attraktion war aber zweifellos die erste Aufführung elektronischer Musik mit den „*Rhapsodischen Variationen*“ für Tonband und Orchester von Otto Lüning und Wladimir Ussatschewski. Ein interessanter Anfang, doch lassen die verschiedenen Klangebenen von Tonband und Orchester sowie die mehr schlagzeug-geräuschkulissenartige Behandlung des Bandes noch viele Wünsche offen.

Das Gastspiel Howard Mitchells mit den Washingtoner Sinfonikern zeigte ein diszipliniertes Spiel mit vierfach besetzten Bläsern und homogenem, vollem Streicherklang. Der Fehler vieler amerikanischer Klangkörper, die Überbetonung des Blechs, machte sich leider auch hier bei Beethoven und Brahms sehr störend bemerkbar. Die uruguayischen Pianistinnen Fanny Ingold (Mozart d-Moll) und Nybia Mariño (Gershwin F-Dur) zeigten erfreuliche und tadellose Leistungen. Das interessante Programm brachte Sibelius' erste Sinfonie, Barbers Ouvertüre „Skandalschule“, die technisch-raffinierte Effektstudie „Erosion“ des talentierten Brasilianers Heitor Villa-Lobos, der sonst Besseres zu bieten hat, die mit Bläsern durchsetzte, einfallslose fünfte Sinfonia Sacra des Amerikaners Hanson und die zweite Sinfonie für Streicher des uruguayischen Zwölftöners Hector Tosar.

Die Konzertreihen für Kammermusik pflegten vor allem die Barockmusiker und Romantiker, auch Haydn und Spohr. Zwei Kammerorchester musizierten recht gut, besonders unter der Leitung Le Roux', der auch als ausgezeichneter Oboist immer häufiger hervortritt, während das Quartettspiel noch weit von Vollendung entfernt ist. Auch das Gastspiel des Quartetts Rosario aus Argentinien war eine Enttäuschung. Eduardo Garcia Zúñiga sang Schubertlieder, und Mercedes Olivera spielte die Goldberg-Variationen.

Auch die Vokalmusik kam zu ihrem Recht. Im Innern des Landes, besonders in der Schweizer Kolonie, gibt es gute Chöre, die mit frischen Stimmen Madrigale und Kantaten von Buxtehude und Bach unter der Leitung E. Carábulas brachten. Weniger befriedigend war die Interpretation von Haydns „Jahreszeiten“ des Chores „Juventus“ unter J. Protasi. Als Gast kam Roger Wagner mit seinem Solistenchor aus USA, an dem die gemischte Aufstellung aller Stimmen bemerkenswert war und der klanglich ausgefeilte, dynamisch optimale a-cappella-Musik von Hassler und Monteverdi bis Bloch und Copland brachte. Über-

raschend lebendig gelangen die Negro Spirituals. Die Oratorien-Aufführung von Händels „Julius Cäsar“ mit dem dramatischen Sopran Raquel Satre und dem etwas fehlbesetzten E. Garcia Zúñiga sowie dem Sodre-Chor und -Orchester hinterließ unterschiedliche Eindrücke, ebenso wie die Aufführungen von „Traviata“, „Tosca“ und „Der Barbier von Sevilla“.

Höhepunkt der ganzen Saison war zweifellos das Gastspiel der deutschen Oper mit „Walküre“ und „Entführung“. Vor ausverkauften Häusern bot Alexander Krannhals mit dem sehr gut musizierenden Sodre-Orchester und den mitgebrachten Solisten erstklassige Aufführungen. Josef Traxel als Siegmund und Belmonte und Colette Lorand als Konstanze bestachen durch ihre ausdrucksvolle und technisch einwandfreie Leistung. Leider wird bei deutschen Opernaufführungen in Südamerika immer wieder der Fehler gemacht, spanisch oder italienisch singende Chöre mitwirken zu lassen. Es ist doch unmöglich, daß nach Wolframs Gesang plötzlich spanisch singende Pilger auftauchen! Der Erfolg der deutschen Oper war groß, und es ist dringend zu wünschen, daß sich jedes Jahr genügend hervorragende Künstler finden, um solche Gastspiele zu ermöglichen. Wer sollte sonst hier Wagner, Weber, Strauss und Mozart, ja selbst die Moderne oder Lortzing und Johann Strauß auf-führen? Dies ist ein wichtiger Beitrag zum Kulturaustausch und wird seinen Erfolg hier immer finden.

Schließlich wies auch das uruguayische Lieblingskind der Musen, das Ballett, einige Veranstaltungen von Rang auf. Harald Kreutzberg gab seine Abschiedsvorstellung. Wieviel Reife, ja selbst Grazie, liegt noch in seinen Bewegungen! Trotz der schwerfälliger gewordenen Figur spürte man das Geniale und applaudierte herzlich. Der Sodre brachte Tschaikowskys „Schöne Schläferin“ und mit großem Erfolg Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“. Eine erfreuliche Überraschung bot das unabhängige Ballett Dalica (Danza Libre de Camara) mit der Uraufführung der Ballett-Pantomime „Der Verwalter“ von Eduardo Lamarque Pons, ein Werk in moderner musikalischer Gestaltung, das typisches montevideanisches Altsstadtmilieu in rhythmisch und melodisch einfallsreicher Form beschreibt und durchaus verdient, auch über die Grenzen Uruguays bekannt zu werden. Die geschickte Choreographie lag in den Händen von Elsa Vallarino; besonderen Beifall holten sich Teresa Trujillo und Juan Ribeiro in der Titelrolle.

Dietrich Ortman

## MUSICA-UMSCHAU

### Sind Liederabende überholt?

Es ist kein Geheimnis: der Liederabend ist nicht mehr so beliebt wie früher. Streichquartett- und Klavierabende scheinen ihn sogar weitgehend zu verdrängen. Ist diese Entwicklung berechtigt? Soll der Liederabend eine Rarität werden und eines Tages aus dem Musikleben verschwinden? Was gibt es für Gründe dafür, daß der Liederabend als überholt angesehen wird?

Die Antworten sind nicht mit „ja“ oder „nein“ zu geben. So läßt sich sehr schwer feststellen, ob der Anlaß für die rückläufige Konjunktur des Liederabends der Mangel an Liedgestaltern, eine Abneigung vieler Hörer, einer bunten Reihe kleiner Stücke zu folgen oder lediglich der Stil und Charakter der zumeist gebotenen Lieder Schuld daran trägt, daß Liederabende an Anziehungskraft beträchtlich eingebüßt haben. Wenn man diese Möglichkeiten prüft, wird man feststellen, daß neben Imponderabilien, die sich der präzisen Definition entziehen, alle drei Komplexe an der Entwicklung des Liederabends mitbeteiligt sind.

Der erste Punkt, die Liedersänger: man hat den Eindruck, daß nicht nur große Stimmbegabungen seltener geworden sind, sondern eigengeprägte Persönlichkeiten fehlen, die für den Liedgesang unerläßlich bleiben. Nicht jeder Star, dessen Name „ziehen“ mag, ist ein guter Liedersänger. Andererseits muß zugestanden werden, daß die Hörer heute der Tendenz frönen, großen Namen zu vertrauen. So kann es vorkommen, daß gute Liedersänger, die keine Stars sind, ohne Anklang bleiben. Und wo die Resonanz ausbleibt, zieht sich der Interpret zurück. Wo aber der gute Liedersänger und der beliebte Star identisch sind — z. B. Fischer-Dieskau — wird der Liederabend nach wie vor sehr geschätzt. Allerdings bevorzugt man hierbei auch den Vortrag von Lied-Zyklen wie Schuberts „Winterreise“.

Hiermit berühren wir den Punkt zwei, den Hörer: er hat offenkundig das Gefühl, eine Folge von kleinen Liedstücken sei eine antiquierte Programm-Gestaltung. Er empfindet das unbewußt. Der Fachmann kann es ihm schnell erklären: das Lied ist vergleichsweise Klein-Kunst. Nicht etwa im Sinne des Kabarets, sondern der formalen Anlage nach. Die — wenn auch äußerliche — Nähe zu den kleinen Salonstücken, die man vornehmlich bis zum ersten Weltkrieg vorspielte, um Gefallen zu finden oder virtuose Mätzchen anbringen zu können, mag

veranlassen, von antiquiert zu sprechen. Im Grunde wird man etwas anderes spüren, was wir als Punkt drei gefragt hatten:

Das Lied ist primär romantischer Natur. Und nicht immer vermag man sich heute noch mit dem im Lied schon vom Text her präzise festgelegten Ausdruck zu identifizieren. Man sehnt sich eher nach einer instrumentalen Musik, die Raum für ein eigenes Mitdenken und Mitfühlen läßt. Außerdem neigt man dazu, einem umfassenderen Erlebnis zu begegnen, als es das einzelne Lied zu geben vermag. Die Folge von Liedern, die zumeist ein thematisch sehr abwechslungsreiches, aber auch verwirrendes Bild bietet, läßt es niemals zu einer individuellen, geistig tiefgreifenden Wirkung kommen. Der bloß ästhetische Genuß — etwa einer schönen Stimme — verfängt offenbar nicht mehr. Ist darin ein Nachteil zu sehen? Kaum. Andererseits möchte man verhindert wissen, daß die Kostbarkeiten der Liedkomposition in die Vergessenheit geraten. Soll man also getrost den Liederabend unterstützen? Von seiten der Veranstalter, der Presse, des Funks?

Man kann versuchen, dem Liederabend einen eigenen Akzent zu geben, indem man die Liederfolge geschickt zusammenstellt, stilistisch und thematisch zu einer übergeordneten Einheit werden läßt. Ob das ausreichen wird, eine Liederabend-Flut zu erzielen, ist fraglich. Wahrscheinlich muß die Liedkomposition ausweichen, muß sich beim Funk und auf der Schallplatte eine neue Mitteilungs-Möglichkeit erschließen. Natürlich: die Intimität eines Liederabends, die eigene, persönliche Atmosphäre, wird dabei nie zu erreichen sein. Aber ist sie es denn, wenn Fischer-Dieskau im Titania-Palast vor mehreren tausend Zuhörern singt? Es besteht ferner die Möglichkeit, kombinierte Programme zu geben, z. B. Sängerin und Pianist abwechselnd. Aber diese Methode wird sich nie durchsetzen und auch an der Veranstaltungs-Praxis scheitern. Allenfalls in Jugendkonzerten hat sie noch — sehr wohl berechtigt — Platz.

Soll es also dabei bleiben, daß der Liederabend überholt ist? Wahrscheinlich kommt eine Zeit, in der er wieder mehr beliebt sein wird als heute. Die Geschichte des Konzertwesens bestätigt nicht weniger als die der Musik, daß Varianten der Beliebtheit herrschen. Im Sinne der Lebendigkeit des Musikwesens ist das nicht zu verachten. Und

so sollte man nicht zu traurig sein, daß der Liederabend heute eine Ebbe erlebt: ihn mit Gewalt wieder beliebt zu machen, würde Krampf erzeugen. Man kann andererseits die Distanz des Hörers zu dem Liederabend nicht wegleugnen, mag sie in Einzelfällen auch noch so prekär sein. Vielleicht gelingt es jedoch, denkt man über die Situation des Liederabends nach, einen Weg zu finden, der wenigstens das Lied rettet.

*Wolf-Eberhard von Lewinski*

## IN MEMORIAM

Ernst Fritz Schmid †

Wieder muß die Musikwissenschaft einen schweren Verlust beklagen. Am 20. Januar starb in Augsburg der bekannte Haydn- und Mozart-Forscher Dr. *Ernst Fritz Schmid* im Alter von 55 Jahren an einer Lungenembolie, nachdem er sich kurz zuvor einer Blinddarmoperation hatte unterziehen müssen.

Als Gelehrter von hohen Graden setzte er seine ganze Kraft und Liebe in die Erforschung des Schaffens und der Genealogie jener beiden Meister, die ihm zeit seines Lebens besonders am Herzen lagen: Wolfgang Amadeus Mozart und Joseph Haydn. Schmid war Begründer und erster Präsident der Deutschen Mozart-Gesellschaft; seit 1954 stand er der Neuen Mozart-Ausgabe als verantwortlicher Editionsleiter vor. Seine Verdienste als Musikforscher brachten ihm internationalen Ruf und mehrfache hohe Auszeichnungen ein; so wurde ihm 1957 das Große Silberne Ehrenzeichen der Bundesrepublik Österreich verliehen. Er war Mitglied der musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften sowie des Engeren Ausschusses des Zentralinstituts für Mozartforschung bei der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg, überdies Ehrenmitglied der Bayerisch-Österreichischen Gesellschaft.

Herkunft, Eigenart und Bildung bestimmen Ernst Fritz Schmid als ein Glied der großen Gelehrten-tradition des 19. Jahrhunderts. Er wurde am 7. März 1904 in Tübingen als Sohn des berühmten Graecisten Wilhelm Schmid geboren; sein Großvater mütterlicherseits war der Tübinger Professor und Universitätsmusikdirektor Emil Kauffmann, ein Freund und Vorkämpfer Hugo Wolfs. So wurden profunde Gelehrsamkeit und exakte Methode der Wissenschaft, auf der anderen Seite aber auch die lebendige Musikipflege im Elternhaus bestimmende Eindrücke seiner Jugendzeit. Die

Synthese zwischen praktischer Übung und Wissenschaft glückte ihm denn auch späterhin mit selbstverständlich anmutender Leichtigkeit.

Schmids äußerer Lebensweg war wechselvoll: Nach anfänglichem Studium der Biologie absolvierte er 1927 die praktische Ausbildung als Orchestermusiker (Violine, Bratsche und Viola d'amore) an der Akademie der Tonkunst in München. Anschließend studierte er Musikwissenschaft in Freiburg (Gurlitt) und Wien (W. Fischer, Orel, Lach, Haas). Im Jahre 1929 promovierte er in Tübingen bei Karl Hasse mit einer Arbeit über „C. Ph. E. Bach und seine Kammermusik“. Als Frucht freier Forschungstätigkeit in Wien legte er 1934 eine umfassende biographisch-genealogische Studie über Joseph Haydns Vorfahren und Heimat vor, mit der er sich an der Grazer Universität habilitierte. 1935 folgte er einem Ruf als a. o. Professor für Musikwissenschaft nach Tübingen. Nach zweijähriger akademischer Lehrtätigkeit wechselte er wiederum in die freie Forschung über. In der folgenden Zeit entstand u. a. sein bekanntes „Schwäbisches Mozartbuch“, das er im Auftrage der Stadt Augsburg schrieb. Seit 1949 in Augsburg ansässig, betätigte er sich dort zunächst als Musikkritiker und Leiter der „Schwäbischen Sommerkonzerte“. 1954 wurde er von der Internationalen Stiftung Mozarteum zum Editionsleiter der soeben gegründeten Neuen Mozart-Ausgabe berufen. Mit aller Hingabe widmete er sich seitdem dieser verantwortungsreichen Tätigkeit, in deren Verlauf er 20 Bände redigieren und zum Teil auch selbst herausgeben konnte. Das Erscheinen des 19. Bandes dieser Ausgabe, die für immer mit seinem Namen verbunden bleiben wird, hat er nicht mehr erleben können.

Welch unerhörter Arbeitsleistung Schmid sozusagen nebenbei noch fähig war, läßt sich daran ermaßen, daß er noch in den letzten Wochen seines Lebens den Artikel „Leopold Mozart“ für MGG und die Ausgabe des Oratoriums „Il Ritorno di Tobia“ für die Haydn-Gesamtausgabe fertigstellen konnte. Überdies arbeitete er an der Umbruchkorrektur seines letzten großen Werks, der „Musik an den schwäbischen Hohenzollernhöfen der Renaissance“ (geschrieben im Auftrage des Fürsten Friedrich von Hohenzollern), in dem die Forschungsarbeit zweier Jahrzehnte ihren Niederschlag findet. — Mit dem jähen Tode Ernst Fritz Schmids ist die Musikforschung eines ihrer hervorragendsten Männer beraubt worden.

*Wolfgang Plath*



Edwin Fischer †

*„Leben soll darin pulsen . . .“*

Pianisten gibt es, so scheint uns im Alltag unseres Musiklebens, in Fülle oder gar in Überfülle; aber wenn einer ihrer Großen uns verläßt, dann meinen wir doch als Verarmte an seinem Sarg zu stehen. Mindestens zwei Generationen von uns haben so oft *Edwin Fischer* zu Füßen gesessen und haben damit gleichsam auch zweimal Edwin Fischer erlebt: jenen des expressiven, um nicht zu sagen: expressionistischen Ausdrucks am Klavier, der den Subjektivismus der Darstellung bis in Beethovens und Bachs Bereiche hinein auszudehnen schien, und dann den Verkünder der abgeklärten Reife, als den man ihn besonders nach 1946 — also nach dem 60. Geburtstag des 1886 geborenen Künstlers — in den Konzertsälen bewundern konnte. Scheint es nicht fast symbolhaft damit übereinzustimmen, daß auch die von ihm verehrten Heroen, denen er unablässig mit aller Leidenschaft des Herzens diente, im Lauf der Jahre damit gleichsam den Platz wechselten, daß der „Beethoven-Spieler“ par excellence der Sturm- und Drang-Jahre, der so oft z. B. mit Furtwängler am Pult letzte Möglichkeiten einer vom Augenblick inspirierten Interpretation erschloß, dann zum Dirigenten eines Kammerorchesters wurde, das sich vornehmlich Bach und Mozart verschrieben hatte? Hier wurden Hintergründe einer künstlerischen Entwicklung sichtbar, die nur tief im Menschlichen ihre Erklärung finden, im harmonischen Kräftespiel von Seele, Geist und Charakter, das zu dem im erläuternden Wort für sich selbst und andere deutlich und unmißverständlich an die Oberfläche trat. Schon im Atlantis-Buch der Musik von 1937 entdeckte Edwin Fischer einiges von den verborgenen Tiefen seiner Interpretationskunst, aber über alle Details hinaus, unter denen z. B. der Hinweis auf die psycho-physische Konstitution des Interpreten und seine daraus abzuleitende Eignung für bestimmte Musik noch heute höchster Beachtung wert ist, steht ihm doch als „Hauptforderung eines guten Vortrags“ der Wunsch: *„Leben soll darin pulsen . . . crescendos, fortes, die nicht erlebt sind, wirken wie aufgeklebt.“* Das ist es wohl, was jeder empfand, der Edwin Fischer zum ersten oder zwanzigsten Male gegenüber saß: hier wurde das Erlebnis gleichsam jedesmal wieder neu geboren, hier hatten Routine oder gar Klischee nicht viel zu bestellen, hier rang ein lebendiger Geist jedesmal aufs neue mit dem Stoff, um schließlich doch Sieger über ihn zu bleiben. Mag in seinen „Musikalischen Betrachtungen“



Edwin Fischer

Zeichnung: Gerda von Stengel

ungen“ oder auch in der Studie über Bach manches auch mit dem schönen Recht des Künstlers auf Subjektivität gesagt und empfunden sein, so offenbaren doch gerade diese Bücher den unbittlichen Wahrheits- und Klarheitsdrang in diesem einst so elementar-impulsiven Künstler der Tasten, der sich zeitlebens mit einem unzerstörbaren Idealismus immer mehr zum berufenen Mittler, ja zum „Medium zwischen dem Göttlichen und dem Ewigen und dem Menschen“ ausersehen zu sein wünschte. Heute, in den Tagen des Abschieds, dürfen wir vielleicht hinzufügen: er war es.

Otto Riemer

Werner Saam †

Im fünften Sinfoniekonzert starb in der Festhalle Solingen-Ohlrigs während des ersten Satzes des Klavierkonzerts Nr. 3 von Rachmaninoff, zu dem er den New Yorker Pianisten Shura Cherkassky begleitete, der Musikdirektor der Stadt, Werner Saam, ein gebürtiger Solinger, im Alter von noch nicht 60 Jahren. Mit seinem Tode ist bei dem Fehlen eines zweiten Dirigenten in der Vorbereitung der diesjährigen Chormusikwoche, einer seiner Initiative zu dankenden Einrichtung, mitten in der Saison eine empfindliche Lücke gerissen worden.

Werner Saam begann sein berufliches Wirken mit einer allgemeinpädagogischen Tätigkeit, die er mit Studien in seiner Vaterstadt und in Köln zu verbinden wußte. Inmitten von örtlicher Chorlei-

tertätigkeit, die er als Mitglied einer Triovereinigung durch öftere Konzertreisen unterbrach, war eine Amerika-Tournee, die er aus Anlaß der Weltausstellung von Philadelphia im Jahre 1926 als Pianist unternahm, ein erster großer Triumph, der sich nach seiner Rückkehr in einer intensiven Tätigkeit als Konzertbegleiter fortsetzte. Seine 1932 erfolgte Ernennung zum Städtischen Musikdirektor, der 1947 die Berufung zum Chordirektor der Städtischen Bühnen folgte, krönte die Initiative, die er einige Jahre zuvor mit der Übernahme einiger repräsentativer Solinger Musikvereinigungen und der Zusammenfassung der arbeitslosen Musiker der Stadt zu einem Sinfonieorchester gezeigt hatte, wodurch eine eigentliche Solinger Konzerttradition erst möglich wurde. Die von dem Städtischen Orchester ständig durchgeführten Schulkonzerte wie auch die Stiftung der Solinger Musikpreise wäre ohne seine tatkräftige Mitwirkung ebensowenig zustande gekommen wie die kürzlich in ihrer endgültigen Form erstandene Jugendmusikschule. In dem Bau des neuen Kulturzentrums, das seinen künstlerischen Plänen weitreichende Möglichkeiten und einen würdigen Rahmen gegeben hätte, wie in der Erinnerung seiner Konzertbesucher, denen er die Bekanntschaft mit dem Stammpertoire der modernen Musik und mit Solisten von Weltruf vermittelte, wird sein Name weiterleben. *Werner Kaupert*

#### Anton Filtz

*Ein Gedenkblatt für einen Kleinmeister, der vor 200 Jahren starb*

Im März 1760 starb in Mannheim in jungen Jahren der aus Böhmen stammende Musiker Anton Filtz, eines der hoffnungsvollsten Talente aus dem Geniekreis um Johann Stamitz. Seit 1754 wirkte er als Violoncellist unter dessen Leitung im Mannheimer Orchester. 41 Sinfonien, Violoncello-Konzerte und zahlreiche Triosonaten machten ihn in wenigen Jahren neben Richter und Stamitz zu einem gefeierten Komponisten, dessen Ruhm erst zwei Jahrzehnte nach dem Tode verblaßte. Hauptkennzeichen seiner Musik ist die Volkstümlichkeit der Melodien und Rhythmen, die in der musikalischen Spielfreude Böhmens ihre Wurzeln hat. Seine Sinfonien schwanken zwischen Ernst und Scherz und entbehren oft nicht komischer Elemente; die Finalsätze sind von heimischen Tänzen inspiriert. Filtz war ein spontan schaffender Musiker, urwüchsig und fern jeder schematischen Regelmäßigkeit. Seine Kompositionsweise unterschied sich so wesentlich von der anderer Kleinmeister

seiner Generation, daß sie die Zeitgenossen als „filzische Manier“ bezeichnen konnten. Haydn verdankte dem böhmischen Musikanten manche kompositorischen Anregungen, die in seinen frühen Sinfonien ihren Niederschlag fanden. Filtz gehört sicher nicht zu den Großen seines Jahrhunderts; aber was er und andere auf sinfonischem Gebiet begannen, konnten Haydn und Mozart wenige Jahrzehnte später vollenden. Als einer der wichtigsten Vertreter der vorklassischen Sinfonie hat er sich seinen festen Platz in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts gesichert.

*Lothar Hoffmann-Erbrecht*

#### BLICK IN DIE WELT

##### Musikdämmerung in Hollywood

Als sich die Mitglieder der Musikabteilung der Academy of Motion Picture Arts and Sciences trafen, um die Bestleistungen auf dem Gebiet der Filmmusik für die „Oscar“-Wahl zu nominieren, stellten sie fest, daß außer kleinen, unbedeutenden Rock'n'Roll-Filmchen für Teenager nur zwei Musikfilme übriggeblieben waren: Die Verfilmung einer erfolgreichen Broadway-Revue „Li'l Abner“ und Gershwins „Porgy and Bess“. Beide dürfen am Wettbewerb nicht teilnehmen, denn nach den Regeln der Akademie muß Filmmusik tatsächlich Filmmusik sein, also eigens für den Film komponiert werden. Musik, die vorher bereits als Theatermusik oder auf Schallplatten verbreitet wurde, wird von der Akademie nicht zugelassen. Zweck der Übung ist, die Filmmusik zu fördern, ein Zweck, der gegenwärtig in Hollywood völlig vergessen worden ist. Die beiden genannten „Musicals“ nahmen am Wettbewerb nur insofern teil, als ihre Bearbeiter bzw. musikalischen Leiter für die Umwandlung des Originals in Filmmusik ausgezeichnet werden können. Ihre Komponisten gelten als Bühnenkomponisten.

Die Produktionspläne für 1960 beinhalten ebenfalls keine Musikfilme, nicht einmal die in der Teenager-Kategorie, weil sich Rock'n' Roll endlich überlebt hat und die etwas intelligentere Unterhaltungsmusik dem jugendlichen Publikum Amerikas unverständlich geworden ist. In Anbetracht des ins Riesenhafte gesteigerten Risikos versucht der Filmproduzent auf „Nummer Sicher“ zu gehen und sagt alle musikalischen Projekte ab. Hollywoods Filmwesen, einst Meister auf dem Gebiet des musikalischen Unterhaltungsfilms, hat keine „Musicals“ mehr. Auch die Verfilmung erfolgreicher Broadway-Revuen ist dadurch erschwert, daß ein wirklich echter Erfolg die Chance hat,

jahrelang in New York und auf Tournee enorme Summen einzuspielen, und daß man daher die Verfilmung möglichst weit hinausschiebt, um diese Einnahmequelle nicht mit der Filmversion zu eliminieren. Ein New Yorker „Musical“, „The Music Man“, textlich und ausstattungsmäßig weitaus bedeutender als musikalisch, erzielte kürzlich eine Million Dollar für die Filmrechte, die nur unter der Bedingung verkauft wurden, daß die Verfilmung erst in ein paar Jahren — ein genaues Datum soll im Verhältnis zu Bühneneinspielergebnissen der Zukunft errechnet werden — in Angriff genommen werden darf. Auf den naheliegenden Gedanken, ein Original-Libretto und Originalmusik schreiben zu lassen, ist man bestimmt gekommen, hat ihn aber verworfen, da die enormen Produktionskosten theoretisch nur sogenannte „vorverkaufte“ Projekte zulassen. Wir sagen „theoretisch“, denn das Gegenteil dieser Spekulation ist immer wieder erneut bewiesen worden. Ein Bühnenerfolg wird nicht notwendigerweise zum Filmerfolg. Aber Hollywoods Produzenten haben ja niemals die Grundsätze der Dramatik erlernt. Die wenigen unter ihnen, die künstlerische Ambitionen haben, müssen heute mehr als je zuvor dem kaufmännischen Diktat folgen. Das vorläufige Endresultat ist das Verschwinden der Filmmusik.

Die meisten Leser dieser Zeilen werden den Problemen der heiteren Muse wenig Interesse, ja vielleicht auch wenig Sympathie entgegenbringen. Nicht mit Unrecht, werden sie sagen, da mit leichter Musik immer verhältnismäßig zuviel verdient worden ist, während der ernste Komponist sich recht und schlecht durchschlagen mußte. Das stimmt, aber darauf kommt es nicht an. Ein Film-Genre, das vielen ausübenden Musikern Arbeit gab, ist allmählich verschwunden und verrät kein Anzeichen einer Renaissance. Hauptursache dieses Verschwindens ist das Angewiesensein Hollywoods auf den internationalen Markt und das auf Null reduzierte Interesse dieses Marktes für amerikanische „Musicals“.

Hand in Hand mit dieser Rückentwicklung geht die *Niveausenkung* der Untermalungsmusik des Films. Einst von anerkannten Komponisten verfaßt (Korngold, Milhaud, Honegger), später von Filmspezialisten übernommen (Steiner, Waxmann, Friedhofer), haben sogenannte Jazz-Komponisten die Zügel ergriffen, einen krankhaften Fernseh-Stil übernommen und auf den Film übertragen. Der Erfolg von haarsträubenden Klang-Verbrechen wie die „Musik“ zur „Peter-Gunn“-Serie des Fernsehens, die sich stolz als „progressive Jazz“ be-

zeichnet, hat Hollywoods Filmhersteller bewogen, in dieser „Musik“ ein kommerzielles Element zu sehen und ihre Komponisten für Filmarbeit heranzuziehen. Wenn diese Angriffe auf unser Trommelfell überhaupt eine Existenzberechtigung haben, dann liegt diese nicht auf dem Gebiet der Filmmusik, die der ihr zugewiesenen Aufgabe der Untermalung nicht enttrinnen kann. Diese penetrante Schallwellenbewegung kann sich jedoch nicht unterordnen; sie führt ein Eigenleben, sie lenkt ab und sie macht böse. Den jugendlichen Kinobesucher Amerikas regt sie auf, und das ist der springende Punkt: Hollywoods Filmthemen sind in letzter Zeit undiskutierbar geworden. Die Schockwirkung der Story, der Darstellung und des Worts wird von der Schockwirkung einer „Musik“ begleitet, die jeder Beschreibung spottet. Zur Lautstärke gesellt sich die Sinnlosigkeit, die das wichtigste Element der Filmmusik außer acht läßt: das Wissen, wann die Musik durch Schweigen eine schlagkräftigere Wirkung erzielt als durch den Paukenschlag. Amerikas Musik fehlte ja immer schon die Dynamik. Sie kennt kein Pianissimo, und schon gar nicht, seit es möglich ist, die Lautstärke elektronisch ins Unendliche zu verstärken. Sie schwelgt in sogenannten stereophonischen Orgien und schießt damit über das Ziel der idealen Wiedergabe, nämlich einer naturgetreuen, weit hinaus. Sie will nicht mehr im Menschen jene Gefühle auslösen, die von Musik entfacht werden sollen. Dazu kommt, daß sie vielfach nicht speziell komponiert und aufgenommen, sondern von Platten, Bändern stammt.

Hollywoods Musikdämmerung wird einer völligen Finsternis Platz machen, bevor ein neuer Tag für die Musik im Film beginnt. Dieser Tag wird bestimmt anbrechen, denn es dreht sich ja alles im Kreise, und Musik ernster und heiterer Natur sowie ihre Komponisten sind in USA an Kummer gewöhnt. Vielleicht erinnert sich bald einer daran, daß Musik eigentlich auch die Aufgabe hat, gehört zu werden. Bert Reisfeld

### Die „Philharmonia Hungarica“

Im Jahre 1956 kamen zahlreiche Musiker aus Budapest nach Wien. Als kostbarsten Besitz hatten sie nicht ihre Instrumente, sondern ihr Können mitgebracht. Sie kamen von den besten Orchestern Ungarns, die meisten vom Budapester Radio-Symphonieorchester und aus dem des Opernhauses. Einige Wiener Musikfachleute waren gebeten worden, sich ein Probespiel der ungarischen Musiker anzuhören: Dr. Karl Böhm, der Kompo-



nist Gottfried von Einem, der Vorstand der Wiener Philharmoniker und der Verfasser dieses Berichtes. Schon damals wurde uns klar, was für ein Ensemble von „Solisten“ sich da zusammengefunden hatte, und kein einziger der Kandidaten für ein künftiges Orchester mußte zurückgewiesen werden.

Denn es ging um die Gründung eines Orchesters. Der Name war bald und als erstes gefunden. Mit der Finanzierung ging es schwieriger.

Dann kam, vom Wiener Musikpublikum und von der Fachpresse, vor allem aber vom Orchester und seinen Protektoren mit großer Spannung erwartet, das erste öffentliche Konzert im vollbesetzten Großen Konzerthausaal. Mit Haydns Symphonie mit dem Paukenschlag machte das Orchester unter Zoltan Rozsnyais Leitung seine Reverenz vor Wien und seiner klassischen Tradition; dann folgte das Cellokonzert von Dvořák, dessen Solopart der in Amerika lebende ungarische Cellist Janos Starker spielte; den zweiten Teil bildeten Meisterwerke neuer ungarischer Komponisten: Bartóks „Divertimento für Streichorchester“, das wir in Wien noch nie so kraftvoll und klangschön gehört haben, und Kodálys „Tänze aus Galanta“. Publikum und Kritik spürten, daß man es hier mit einem wirklich erstklassigen Orchester zu tun hat, mit einem aus hervorragenden Musikern bestehenden Klangkörper, der mit der Zeit auch noch an Homogenität gewinnen würde. Bald interessierte sich auch Yehudi Menuhin für das neue Orchester. Er besuchte die „Philharmonia Hungarica“ in Baden, verabredete ein Konzert — das später auch stattfand, und zwar mit Eurovision-Übertragung. Bald kamen aber auch Zeiten der Depression, verursacht durch die Unsicherheit der finanziellen Basis. Aber zu einer Auflösung kam es nicht. Die „Philharmonia Hungarica“ blieb vorderhand — und bis zuletzt — in Wien. Hier konzertierte sie unter ihren eigenen und verschiedenen Gastdirigenten im Großen Musikvereinsaal und im Konzerthaus während der Saison und bei den Internationalen Musikfesten. Ungezählte Male sind einzelne Musiker in anderen Orchestern aushilfsweise eingesprungen: die „Philharmonia Hungarica“ hatte sich einen Platz im Wiener Musikleben erobert. Da Wien bekanntlich eine ganze Reihe eigener Orchester besitzt, konnten sich weder Staat noch Stadt zu einer Übernahme des ganzen Ensembles entschließen, und so begann die „Philharmonia Hungarica“ zu gastieren. Sie konzertierte in Westdeutschland und in der Schweiz,

in Belgien, Frankreich, Holland und Italien. Zuletzt hat sie eine ausgedehnte Tournee durch die USA und Kanada absolviert, wo unter dem ständigen künstlerischen Leiter Antal Dorati sowie unter den eigenen Dirigenten Zoltan Rozsnyai und Tamas Ungar insgesamt 33 Konzerte gegeben wurden. Und man brachte von überall die besten Kritiken mit nach Hause.

Nach Hause — das bedeutete für das Orchester: nach Wien. Hier gab die „Philharmonia Hungarica“ auch ihr Abschiedskonzert. Werke von Rossini, Brahms, Bartók und Kodály standen auf dem Programm. Vor Beginn trat ein Sprecher des Orchesters neben den Dirigenten und dankte für die dreijährige Gastfreundschaft, verwies darauf, daß das Orchester allein in Österreich über 100 Konzerte gegeben habe, und sagte, daß die „Philharmonia Hungarica“ hoffe, bald als Gastorchester wieder nach Wien zu kommen. Es war ein Abschied und ein Fest zugleich. Denn das Orchester verläßt Wien nicht in Richtung „ungewisse Zukunft“: die Deutsche Bundesregierung und die Stadt Marl in Westfalen bieten nämlich dem Orchester und seinen Mitgliedern eine neue Heimat: die „Philharmonia Hungarica“ wird deutsches Stadtorchester. Sie wird, wie man hört, fallweise auch als Opernorchester in Köln eingesetzt werden, und man kann überzeugt sein, daß sie sich auch dort und in der neuen Umwelt bewähren wird. Unsere besten Wünsche begleiten sie.

Helmut A. Fiedtner

## ZUR ZEITCHRONIK

### Vertrauen auch in vertrackter Musiklage

Vertrauen setzt Einsicht voraus; Einsicht sollte Vertrauen bringen. Im Widerspiel beider liegt das Gedeihen jeder Kultur miteinbeschlossen, erst recht das der allzeit empfindlichen Musikkultur. Sie entfaltet sich nur, wo sie, vom Geist der Freiheit belebt, auch vom Atem der Duldung und der Geduld durchweht ist. Unduldsamkeit und Eiferei würgen sie, Terror ist ihr Tod. Freilich bleiben klare Bindungen und entschiedenes Wert-Bewußtsein wichtig und wesentlich. Denn Freiheit des Schöpferischen, des Kompositorischen, das heißt keinesfalls Willkür oder Wahllosigkeit der Mittel und Möglichkeiten; so wenig andererseits Soll- oder Verbotsvorschriften, „Manifeste“ je Musik und Musikkultur zu erzeugen (zu erzwingen) vermöchten. Kultivieren und komponieren, beides meint vielmehr — schon von den Wortwurzeln

*cólere* und *compónere* her — hegen und binden, bergen und bauen.

Das gilt auch heute, wo Musik und Musikkultur zwischen kennerischer Vereinzelung und kollektivistischer Vermassung vielfach gefährdet erscheinen, vielfach beziehungs- und hilflos dastehen, den Sektierern hüben wie den Managern drüben ausgeliefert. Tatsächlich: die Perfektionssucht der Musikproduzenten wie der Konsumenten hat in dem vielberufenen Materialfetischismus einer sezessionistischen Komponisten-Vorhut ihre genaue Entsprechung gefunden. Auch wenn beide feindliche Lager das noch nicht einsehen (wollen), ihr Generalnenner heißt Musikperfektion und Materialperfektion um jeden Preis.

So alarmierend dererlei „Zeichen der Zeit“ sein mögen, werden sie das Musikleben schwerlich in perfektionierten Musikkonserven sterilisieren oder ersticken können. Sie werden es weiterhin abwandeln, ja; sie werden des weiteren Akzente verschieben, Museales abstreifen lassen und neue, unerprobte, noch unbewährte Formen des Komponierens, des Musikaufführens und des Musikhörens mit sich bringen. In der Substanz aber werden auch sie nicht anders können, als den Menschen vorauszusetzen, den Menschen im Menschen, weder eine Versuchsstation noch eine Viehherde.

Mag sein, daß sich der kulturbeflissene musikhungrige Zeitgenosse zwischen unentwegten Klangberieselungen der Unterhaltungsindustrie und gezielten Klangexperimenten der Elektronenlabors verstört hin- und hergestoßen findet. Ohne gleich von einem „Verlust der Mitte“ phantasieren zu wollen, sind es die gleichmacherischen oder die aufsässigen Extreme moderner Musikmake, an denen er sich gleichwohl verärgert stößt. Wird er solcherlei Auswüchse flugs verabsolutieren dürfen? Heißt, ihre aufscheuchende Spitze oder einlullende Flachheit erkennen, nicht auch schon, ihnen begegnen zu können?

Wirksamste Begegnung als Entgegnung bleibt auch in vertrackter Musiklage die *unterscheidende Wahl*, die *persönliche Auswahl* unter noch so vielerlei Angeboten. Niemand wird sich des Banausentums zeihen lassen müssen, wenn er Bach statt Schönberg wählt (ohne damit diesen etwa als Irläufer abwerten zu können), niemand aber auch wird als Snob anzusprechen sein, wenn er Strawinsky Wagner vorzuziehen geneigt ist (ohne diesen schlicht als Verführer ausrufen zu wollen). Musik hat aber hundert Gesichter, sogar und erst recht in den

fünf kleinen, großen letztvergangenen Jahrhunderten allein unserer europäischen Musikgeschichte.

Im übrigen bedeutet es in einer historistisch überfrachteten Zeit wie der unsrigen nicht unbedingt eine Flucht aus den Fragen der Gegenwart in die angeblich friedlicheren Gefilde der musikalischen Vergangenheit, wenn Monteverdi oder Mozart aufgeführt werden; wer diese wahrhaft wiederentdeckt, kann mit ihnen auch Dallapiccola entdecken, und wer Händel meint, mag auch Milhaud meinen, wer Palestrina liebt, auch Pepping schätzen, wer mittelalterliche Estampes hinreißend findet, sehr wohl auch Bartóksche Bauerntänze delektieren, wer die verschlungene Polyphonie der Alten Niederländer anstaunt, auch verzückt in die Mikrostrukturen eines Webernschen Streichquartettsatzes hineinhorchen.

Dem vergleichenden Musikerleben dieser Art sind heute keine Grenzen mehr gesetzt. Nicht zu verwirren, sondern entwirren zu helfen, sei es gewertet. Gewiß, der schöpferische Künstler, der Komponist hat unter solcher Last nicht leicht zu tragen. Jedes Werk, jede Teilphase seiner Entwicklung sind aus dem Spannungsverhältnis zur Geschichte mitbelastet, kaum daß er nach dem Durchgang durch die Auflösung der von 1600 bis 1900 entwickelten Dur-Moll-Tonalität die Schwere der Neuordnung seiner Klangwelt schon bewältigt hätte. Aber es sind gültige Werke bereits gesetzt: von Strawinskys „Sacre du Printemps“ (1913) bis zu seinem „Agon“ (1957), von Schönbergs Kammerinfonie (1906) bis zu Weberns Orchestervariationen (1940), von Bergs „Wozzeck“ (1925) bis zu Dallapiccolas „Prigioniero“ (1950), von Hindemiths frühen Bratschenmusiken bis zu Fortners Klavierelegien. Auch die Zwischengeneration zwischen den Erzvätern der Neuen Musik und den Enkelsöhnen einer Seriellen Musik hat nicht nur Zwischenträgerdienste geleistet, wie es von Donaueschingen oder Darmstadt, von der Münchner „Musica Viva“, dem Hamburger „neuen werk“ oder der Kölner „Musik der Zeit“ her leicht scheinen könnte. So notwendig diese Sendestationen der novissima musica auch sind, so wachsam sollten sie sein, in Stil- oder gar Richtungsfragen ihre Unabhängigkeit zu behaupten, schon aus ihrer Verantwortung dem Ganzen gegenüber.

In diesem Zusammenhang das Thema der sogenannten gemanagten Musik anzuschlagen, müßte bei polemischen Gemeinplätzen verbleiben. Wo das Kapitel aus aktuellem Anlaß aufzuwerfen

ist, sei nicht zurückgehalten, mögliche Fehlgriffe, Mißstände, Mängel freimütig bei Namen zu nennen, aus der nämlichen Verantwortung dem Ganzen gegenüber. Hörer sollten wie Leser mit Meinung auch Meinung erwarten dürfen. Meinung aber bildet sich nur, wo frei erkannte Richtwerte ebenso frei anerkannt werden. Meinung sei uns Mittlerin (zu Möglichkeiten), nicht Zensorin oder Usurpatorin (zu Schmähzwecken). Geschmacksdiktaturen, ob von Managern oder von Sektierern aufgezwungen, müssen sich in sich selbst überschlagen. Wo immer aber künstlerische Existenz mit kritischer Existenz (leider allzulange ein Fremdwort für deutsche Vorstellungen) sich trifft, wird Funke sprühen, wo Funke sprüht. „Speere werfen und die Götter loben.“

Notabene: vom Management in der Musik ist auffallend viel und nicht erst in unseren Jahren unter Schlechtweggekommenen die Rede. Strawinsky hat nie unter Mangel an Management zu klagen gehabt, sogar im Schweizer Exil, 1914—1919, hatte er Ansermet oder Reinhart oder die Prinzessin de Polignac, während gleichzeitig Schönberg sein Leben lang unter Förderungsfehl litt, wogegen er seinen Protestverein für musikalische Privatauführungen einrichtete und Jünger um sich sammelte. Strauss ist einer der glänzendsten Manager seiner selbst gewesen, währenddem Pfitzner seinen eigenen Verträgen ewig im Wege war. Doppelbeispiele auch mit Zeitgenossen früherer Epochen gäbe es genug. Musik ohne „Management“, ohne Förderung, Forderung oder Auftrag, war in der vorbürgerlichen Musikkultur gar nicht erst denkbar, in der nachbürgerlichen wird sie es voraussichtlich ebensowenig mehr sein. Das Element der schöpferischen Freiheit braucht deshalb, wie die Geschichte es erweist, nicht zu entfallen. Es kann auch nicht ausgeräumt werden, wo die Gleichung zwischen äußerem und innerem Auftrag angestrebt bleibt, wo zweckfreier Geist und zweckgebundene Aufgabe gestaltbildend einander durchwirken. Und wirkt neben der beständigen Pflege der Musik dieser unserer Zeit (unter deren klaffenden Kulturen der Konzert- und Operngänger in dem Deutschland der letzten dreißig Jahre wie kein Musikliebhaber in keinem Musiklande sonst zu leiden gehabt hat) auch eine kontinuierliche Pflege unserer musikalisch-geistigen Überlieferung das Ihre dazu, kann es der Kultur als des Ruhms unseres Menschseins auch in musicis kein Ende sein. Es sind nicht Systeme oder Cliques, die Musik machen und das vielverzweigte Musikleben bestimmen, sondern Menschen, gna-

denhaft und schicksalhaft getragene Menschen; heute, gestern, morgen. Schließlich aber hat weder der vergötterte Interpret, Sängerstar, Dirigent, Instrumentalsolist, Regisseur noch das genußsüchtige oder wankelmütige oder getrimmte Publikum, hat weder der Manager noch der Kritiker das letzte Wort. Es bleibt der Musik selber, unserem wortlos begeisterten Einschwingen in Klangwelten, die unausschöpfbar sind und bleiben, solange Menschen mit Menschenohren Musik hören, verstehen, erleben. *Heinrich Lindlar*

## PORTRÄTS

### Walter Felsenstein

Der Opernregisseur, der für jedes Werk ein Jahr wissenschaftliche Vorbereitung benötigt, etwa ein halbes Jahr intensiv probt und dann das blitzblank einstudierte Werk garantiert 100 oder auch 200mal in wenigen Jahren spielt — das ist der Berliner *Walter Felsenstein*. Man hat seine Arbeitsmethode mehr als einmal als unreal, abwegig bezeichnet. Aber der Erfolg spricht nun mal für den besessenen Theatermann, der vom Schauspiel zur Oper gekommen ist und in ihr die höchste Steigerung des Welttheaters sieht. Lange Auführungsserien von Opern wie dem Verdischen „Falstaff“, der Strausschen „Schweigsamen Frau“ und des „Schlaun Füchslin“ von Janáček sind heute eben nur in Felsensteins Berliner Komischen Oper möglich.

Man darf nach zwölfjährigem Bestehen dieser Musikbühne feststellen, daß eine starke Persönlichkeit der Oper als Kunstform eine neue geistige Deutung zu geben vermag, ohne dabei auf die Gefolgschaft eines breiten Publikums verzichten zu müssen. Es ist aufschlußreich, daß der heutige 58jährige einstige Wiener Schauspieler über die Begegnung mit der Schauspielregie langsam und stetig den Weg zur klassischen Operette und weiter zur Oper fand. Das kann kein Zufall sein. Felsenstein hat wiederholt davon gesprochen, daß ihn seit früher Jugend der Schlendrian üblicher Opernwiedergabe schmerzte, daß es ihn seit jeher danach drängte, das „kostümierte Konzert“ der traditionellen Hof- und Stadttheater durch gereinigte, sinnvolle Formen zu ersetzen. Gewiß, das Problem ist nicht neu: in einer großen Zahl theoretischer Betrachtungen hat man sich seit Jahrzehnten mit dem Vorhaben beschäftigt, die Oper nicht mehr nur zu „singen“, sondern auch zu „spielen“. Es hat in den vergangenen dreißig Jahren auch nicht an wesentlichen Vorstößen in



der Richtung einer vom Schauspiel befruchteten Oper gefehlt. Regisseure wie Ebert und Fehling haben vor 1933 glänzende Beispiele gegeben, wie alte Opern zu erneuern sind. Später traten Männer wie Gründgens, Gielen und andere hinzu; und Felsenstein selbst erregte in seinen Anfängen in den dreißiger Jahren in Frankfurt mit unerbittlich um Wahrheit und Klarheit der Aussage bemühten Inszenierungen der „Traviata“, der „Fledermaus“ bis zu einem von allem romantischen Schwulst befreiten „Tannhäuser“ Aufsehen.

Immer geht es Felsenstein darum, den realen Kern des gesungenen und musizierten Werkes herauszuschälen, die Konflikte aufzudecken, zu zeigen, daß die die Wirklichkeit spiegelnden Vorgänge nicht „Spiel“, sondern „Drama“ sind. Immer steht die Arbeit im Dienste des „Musiktheaters“, die Frage nach Anlaß und Sinn einer Note, einer Gesangsnummer, einer Aktion auf der Bühne. Seine Ansprüche an Darsteller und Publikum sind dabei denkbar hoch. Felsenstein verlangt ein Mitdenken dies- und jenseits der Rampe und ist hierin dem Brechtschen Theater verwandt. Er verlangt aktives Beteiligtsein: keine Interpretation irgendeiner Opernrolle, sondern ein bewußtes In-der-Rolle-Stehen. Dazu sind aber Kenntnisse der historisch-gesellschaftlichen Zusammenhänge der Opernfabel nötig. *„Theater entsteht nicht durch Stimmungen, sondern durch Absichten“*, lautet eine jener (oft nur gleichsam nebenbei gesprochenen) Regiebemerkungen Felsensteins. Die Wahrheit und Klarheit seiner realistischen Inszenierungsmethode sind unteilbar. Hier gibt es keine Kompromisse. Das Werk wird zum Bekenntnis.

Alles Wollen und Streben ist letzthin auf das eine gerichtet: auf die Art des Singens auf der Bühne. Im Mittelpunkt steht der singende Mensch. Die Stimme, nicht nur „schön“, sondern in erster Linie „wahr“ und „charakteristisch“, ist für ihn mitgestaltendes, ja, tragendes Element. Felsenstein geht so weit, daß er nicht dem Dirigenten, sondern dem Sänger den geistigen Impuls einer Opernwiedergabe zuerkennt. Felsenstein hat das kürzlich in einem Gespräch so formuliert: *„Seit 1947 arbeite ich in diesem Haus. Jugendlicher Ungestüm ist gewichen; Regiekunststücke interessieren mich nicht mehr. Ich will nicht ‚Regie‘ führen, wie es heißt. Ich will nur musizieren. Ausprobieren und sehen, in welchem Maße das echte, konsequente Musizieren auf der Bühne möglich ist. Das Singen auf der Bühne aus der dramatischen Notwendigkeit heraus — das ist noch immer die große Frage, vor der wir täglich neu stehen. Das ist überhaupt*

*die entscheidende Frage, wenn man vom Musiktheater sprechen will.“*

„Musica“ hat regelmäßig über Felsensteins bedeutende Taten berichtet. Die Spur seines Wirkens geht längst weit über Berlin hinaus: Aufführungen der „Zauberflöte“, des „Freischütz“, der „Schweigsamen Frau“, des „Füchslins“, des „Hoffmann“ und des von dem jungen Felsenstein-Schüler Joachim Herz inszenierten „Albert Herring“ haben auch bei Gastspielen in der Bundesrepublik, in der Tschechoslowakei, in Frankreich und neuerdings der Sowjetunion starke Beachtung gefunden. Mit seinem „Othello“ von 1959 dürfte Felsenstein, was die Intensität der Konzeption und Wirkung anbetrifft, die bisher stärkste Dokumentation seines leidenschaftlich verfochtenen künstlerischen Standpunktes erreicht haben. Eine „Traviata“, diesmal als Gastregisseur der Hamburger Oper, steht bevor; in seinem eigenen Haus sind in den nächsten Monaten und Jahren u. a. Paisiello „Barbier von Sevilla“, Prokofieffs „Krieg und Frieden“ und Janáček „Aus einem Totenhaus“ zu erwarten.

Ernst Krause

#### Felix Oberborbeck 60 Jahre

Felix Oberborbeck, der, aus Essen gebürtig, am 1. März sein 60. Lebensjahr vollendet, sah ich zum ersten Male, als er im Stefanien-Saal zu Graz ein Sinfoniekonzert mit der „Ersten“ von Brahms als Hauptwerk des Programms dirigierte. Etwa fünfzehn Jahre später — es war unsere erste Wiederbegegnung nach dem Kriege — erlebte ich ihn in einem anderen Rahmen: bei einer Tagung des Bundes Deutscher Liebhaberorchester, bei der er als Referent und Festvortragender in seiner gescheiterten, ebenso sachlichen wie oft humorvollen und immer warmherzigen Weise Fragen des Liebhabermusizierens behandelte.

Diese beiden Begegnungen scheinen mir ein rechtes Licht auf die geistig-musikalische Spannweite von Oberborbecks Wirken zu werfen, der im „großen“ Konzertbetrieb ebenso heimisch war und ist wie in der nach außen wenig auffallenden Arbeit an und mit Musikliebhabern. Dazwischen aber liegt das weite Hauptgebiet seiner Tätigkeit, die Musikerziehung, die seinen Lebensweg vor allem kennzeichnet. Schon als Fünfundzwanzigjähriger wird er Lehrer an der Schulmusikabteilung der Kölner Musikhochschule und zugleich städtischer Musikdirektor in Remscheid. 1930 zum Professor ernannt, wird er 1934 zum Direktor der Weimarer Musikhochschule berufen, 1939 an die

Spitze der Hochschule für Musikerziehung in Graz-Eggenberg, der dortigen Landesmusikschule und des Steirischen Musikschulwerkes, wo er bis 1945 wirkt, und seit 1948 ist er Professor an der Pädagogischen Hochschule Vechta. Vervollständigt wird dieses Lebensbild eines passionierten und berufenen Pädagogen durch mancherlei weitere Ämter und Tätigkeiten, von denen hier nur der Vorsitz im Musikausschuß des Deutschen Sängerbundes, der Sitz im Musikerziehungsausschuß der Gesellschaft für Musikforschung, die Mitarbeit an Werken für den Schulmusikunterricht und — nicht zuletzt — die Leitung eines Liebhaberorchesters erwähnt sein mögen.

Die Musik in Beziehung zum Menschen, den Menschen in Beziehung zur Musik zu sehen und zu setzen, ist zweifellos Oberborbecks innerstes Anliegen, zu dessen Verwirklichung wir ihm noch viele Jahre erfolgreichen Wirkens wünschen.

Willi Wöhler

## ERZIEHUNG UND UNTERRICHT

### Sorgen der Musikerzieher

In der Abgeschiedenheit der Reinhardswaldschule bei Kassel, dem Hessischen Lehrerfortbildungswerk, trafen sich Musikerzieher der Volks-, Mittel- und Höheren Schule des Landes Hessen, um „*Situation und Aufgaben der Musikerziehung*“ zu überprüfen, in Vorträgen, Diskussionen, Unterrichtsbeispielen neue Einsichten zu gewinnen. Der Direktor dieses kulturell so wichtigen Instituts, Prof. Dr. Meyer, betonte auch von sich aus die unerläßliche Mitwirkung der Musik- und Kunsterziehung im Bildungsleben der Schule. Betrübliche Einblicke gewährte die Aussprache unter dem Vorsitzenden der Hessischen Schulmusiker E. Hoenemann: die verhängnisvolle Stundenreduzierung von 18 auf 13, die oft mangelnde Resonanz von „oben“ auf Vorschläge und Wünsche der Musikpädagogen, der Rückgang des eigenhändigen Musizierens vor allem in Volks- und Mittelschulen wie auch im Elternhaus, die unerläßliche Begünstigung der Fortbildung des Volksschullehrers etwa in frei vereinbarten Arbeitsgemeinschaften, die ihm hilft, wieder zum Kulturträger der dörflichen Musikpflege zu werden, die wünschenswerte Ausbildung von Fachlehrern für Musik an Mittelschulen und die Einsetzung von Fachleitern für Höhere Schulen; das waren Kernprobleme der in ihrem Idealismus beeinträchtigten Musikerzieherenschaft.

Wieviel in der speziellen, ausgesuchten Begabungen geltenden Arbeit des „Musischen Zweigs“ zu erreichen ist, demonstrierte W. Volks an Hand der

zum Abitur gelangten Ausbildungsarbeit eines Darmstädter Gymnasiums. R. Junker zeigte am Beispiel Händels, Haydns und Spohrs als Stilvertretern, wie Komponisten über das Biographische hinaus geistesgeschichtlich und musikalisch den Schülern nahegebracht werden können. Über die heute so wichtigen akustischen Grundlagen schulmusikalischer Tatsachen sprach E. Lewalter. Zentrale Referate waren die von Prof. H. W. Schmidt, dem Leiter der Schulmusikabteilung an der Frankfurter Staatlichen Hochschule für Musik, der die situationsbegünstigte einzigartige Entwicklung der Kölner Jugendmusikschule darlegte, über interessante vergleichende Verfahren bei der Werkbetrachtung und über Musikanschauungen im Wandel der Zeiten sprach. In der Diskussion konnte er mit seinen reichen Erfahrungen manche Klärung herbeiführen. Abschließend gab Dr. Trappe vom Frankfurter Schulfunk Einblicke in die „Musiksendung im Schulfunk“.

Gottfried Schweizer

## STIMME DES LESERS

### Orgelfragen

In Musica 12/1959, S. 805, wurde über eine neue Orgel in Frankfurt berichtet. Es heißt da: „*Die Präzision beruht auf der Verbindung der Schleifwindladen mit mechanischer Spieltraktur, die von der Fingerspitze bis zur tönenden Pfeife augenblickshaft funktioniert.*“ Eine „*augenblickshaft funktionierende Präzision von der Fingerspitze bis zur tönenden Pfeife*“ ist aber gerade bei diesem Orgelsystem *nicht* gegeben: Die Taste bewegt mechanisch, also mit Gelenken, Winkeln, Abstrakten, Wellen, Hebeln das feder- und winddruckbelastete Ventil der ihr zugeordneten Tonkassette. Eine so vierteilige, oft recht lange, unter sich — Manuale, Pedal! — stark abweichende Übertragung wird durch Masse, Reibung, Feder- und Winddruck elastisch beansprucht und erfährt durch das Bewegungsspiel in den Gelenken und Lagern, auch durch klimatische Schwankungen gewisse Beeinflussungen, die zwar an neuen Orgeln infolge Einsatzes feinsten Präzisions-Bearbeitungsmaschinen (früher reines Hand-Werk!) und weitester Werkstoffauslese geringer als bei alten, schon klapprigen Trakturen sind, aber doch, zumal nach längerer Spieldauer nicht ganz vermieden werden können. Dazu kommt, daß bei der „*Schleifwindlade*“, also einem System schmal-langer Tonkassetten, je eine verhältnismäßig große Luftmasse erst in Bewegung gesetzt werden muß, um durch die von den Registerschleifen freigelegten Stockbohrungen, öfters noch durch manchmal recht lange

Johann Joseph Fux Gemälde von Buck



„Kondukte“ in die Pfeifenfüße und dann an die tonerzeugenden Labien bzw. Zungen zu gelangen. Daher sprechen Pfeifen, die nahe am Kanzellenventil stehen — hier einmal von baulichen und intonatorischen Einflüssen abgesehen — früher an als Pfeifen, die zwar von derselben Tonkanzelle mit Wind versorgt werden, aber auf dieser oder am Ende von Kondukten mehr oder weniger entfernt vom Ventil stehen. Dies ist auch oszillographisch nachgewiesen worden. Beeinflusst wird die Präzision der Ansprache einer bestimmten Pfeife auch von der Anzahl der geöffneten Schleifen, also der gezogenen Register, weil große Pfeifen kleinen, auf derselben Kanzelle stehenden „den Wind wegnehmen“, wie man den komplizierten ärodynamischen Vorgang oft bezeichnet. Von „augenblickshafter Präzision von der Fingerspitze bis zur tönenden Pfeife“ kann hier also nicht gesprochen werden. Demgegenüber sprechen Pfeifen, die unmittelbar unter ihrem Fuß ein eigenes Wind-

ventil haben, augenblickshaft an, ähnlich wie eine mundgeblasene Blockflöte. Bei rein-elektrischer — nicht bei elektropneumatischer — Übertragung öffnet das Ventil ebenfalls augenblickshaft beim Stromschluß durch Niederdrücken der Taste. Ferner ist zu bemerken, daß „Setzerkombinationen“ seit Jahrzehnten als Vereinfachung der Registrier-technik an elektrischen Orgeltrakturen bekannt sind.

Kurt Schmidt

## AUS WISSENSCHAFT UND FORSCHUNG

### Eine Fux-Gesamtausgabe

Vor über 80 Jahren hat Ludwig Ritter von Köchel, der Verfasser des weltbekannten chronologisch-thematischen Verzeichnisses sämtlicher Werke W. A. Mozarts, die erste umfassende, auch heute noch unentbehrliche Biographie von Johann Joseph Fux verfaßt, der als größter österreichischer Komponist des Barock und kaiserlicher Hofkapell-



meister in Wien den berühmten Baumeistern und Bildhauern seiner Zeit, wie Johann Bernhard Fischer von Erlach, Lucas Hildebrandt und Georg Raphael Donner ebenbürtig an die Seite tritt, bisher aber nur als Verfasser des in mehrere Sprachen übersetzten Kontrapunktlehrbuches *Gradus ad Parnassum* (Wien 1725) breiteren Kreisen bekannt ist. Von seinem umfangreichen Schaffen sind in der Hauptsache über 60 Messen, zahlreiche Vespere, Litaneien, Kompletorien, Tedeum-Vertonungen und kleinere kirchenmusikalische Werke, 12 Oratorien, 16 Opern, Partiten, Symphonien, Overturen, Triosonaten und sonstige Instrumentalmusik zumeist in zeitgenössischen Kopien erhalten geblieben. Nur ein kleiner Teil liegt bisher im Neudruck, z. B. in den *Denkmälern der Tonkunst in Österreich*, vor, was der praktischen Pflege seiner Werke und einer Würdigung seiner schöpferischen Leistung hemmend im Wege steht. Aus diesem Grunde und im Hinblick auf die dreihundertste Wiederkehr seines Geburtstages im Jahre 1960 veranstaltet die Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft Graz mit Unterstützung der steiermärkischen Landesregierung eine Gesamtausgabe seiner Werke, deren Editionsleitung in den Händen von Professor Dr. Hellmut Federhofer liegt und die in acht Serien aufgeteilt ist: I. Messen, II. Litaneien, Vespere, Kompletorien, Tedeum, III. Kleinere Kirchenmusikwerke, IV. Oratorien, V. Opern, VI. Instrumentalmusik, VII. Theoretische und pädagogische Werke, VIII. Supplement. Größere Werke im Umfang von über 100 Druckseiten erscheinen einzeln; kleinere Werke werden bandweise zusammengefaßt. Die Ausgabe bezweckt, der Wissenschaft einen einwandfreien Text und der Musikpraxis möglichst brauchbares Aufführungsmaterial aller Werke des Meisters zu bieten. Da das originale Notenbild nach modernen Begriffen unvollständig ist, wird es durch Vortrags- und Tempobezeichnungen, Besetzungsangaben, Vorschläge zur Ausführung von Appoggiaturen, Continuobearbeitung u. a. stilgemäß ergänzt, die eine sinngemäße praktische Wiedergabe der Werke erleichtern. Mit Ausnahme der normalisierten Werktitel und der Partituranordnung, die dem heutigen Gebrauch angepaßt wird, sind jedoch sämtliche Zusätze des Herausgebers durch Kursivdruck, kleineren Stich oder Klammern kenntlich gemacht. Außerdem erscheint am Ende eines jeden Notenbandes ein Kritischer Bericht, der über die Quellenlage der im betreffenden Band abgedruckten Werke orientiert und ein Lesartenverzeichnis enthält.



Karl Böhm, war ursprünglich Jurist

Aus: R. P. Bauer: Im Konzertsaal karikiert  
(Albert Langen/Georg Müller, München)

## UNSERE GLOSSE

### Für Kenner

*Der Dirigent hob schon den Stab. In zwei Sekunden sollte die siebente Symphonie von Schubert beginnen. Da fiel mir plötzlich ein: Herrje, in einer halben Stunde hab' ich ja eine wichtige Verabredung! Aber vor Schluß der „Siebenten“ komm' ich hier ja nicht raus — was mach' ich nur?*

*Da stand auf einmal, von mildem Glorienschein umflossen, eine Erscheinung vor mir. Es war Anton Webern. Er sprach: „Laß mich nur machen! Weißt du was? Ich drehe jetzt — hokuspokus — die ganze Partitur einfach um neunzig Grad herum — und natürlich auch alle Orchesterstimmen. Du wirst sehen!“*

*Und in der Tat, das half. Als die dergestalt behandelte „Siebente“ zu Ende war, — kam ich statt zu spät, noch eine gute Viertelstunde zu früh zum Rendez-vous.*

*Kenner, lachen! Experten, nicht böse sein! AW.*

## VOM MUSIKALIENMARKT

### Louis Spohrs dritte Symphonie

Das neben seiner Kammermusik wohl bekannteste symphonische Werk Louis Spohrs, seine *dritte Symphonie* (Bärenreiter, Kassel), liegt nun in einer vorzüglich gedruckten Taschenpartitur vor, sorgfältig redigiert auf Grund des glücklicherweise noch greifbaren Autographs. Diese Neuerscheinung darf somit das berechtigte Interesse des Fach-

manns beanspruchen. Dennoch muß als fraglich gelten, ob man der damit zweifellos angestrebten Wiederbelebung des Werkes als Musiker das Wort reden kann. Gewiß bekundet noch in stärkerem Maße als ihre beiden Vorgängerinnen Spohrs dritte Symphonie in c-Moll persönliche Züge, offenbart sich in ihr sein liebenswerter Hang zur Romantik, mitunter schon ein wenig an Richard Wagner gemahnend. Doch kann uns, die heute nicht nur der zeitliche Abstand von Spohrs Schaffen trennt, auch der damalige Erfolg gerade dieser Symphonie — die er selbst für seine gelungenste hielt — nicht über ihre Mängel hinwegtäuschen. So sorgfältig sie nach klassischem Vorbild gearbeitet ist, steht doch im ganzen gesehen ihr Einfallsreichtum nicht im rechten Verhältnis zum Aufgebot der Mittel, die ihre Wiedergabe beansprucht. Mehr als einmal macht sich auch im Rhythmischen ein Leerlauf bemerkbar, den die sonstigen Schönheiten des Werkes kaum wettzumachen vermögen. Dazu kommt eine zumindest stellenweise schwer ausführbare, in ihrer Reizsamkeit für Spohr sehr charakteristische Dynamik, die genau zu befolgen den Interpreten nicht leicht fallen dürfte. Ob sich unter diesen Umständen eine Wiederbelebung lohnen wird, mag dahingestellt bleiben. Auf jeden Fall begrüßenswert ist aber das sehr gründliche, alle etwa auftauchenden Fragen erschöpfend beantwortende Vorwort Horst Heußners, der sich neuerdings um die Spohr-Forschung sehr verdient gemacht hat.

Jürgen Völkers

#### Feier der heiligen Woche

Die seit einem Jahrzehnt reformierte liturgische Feier der Karwoche in der katholischen Kirche, die sich inzwischen historischen Vorbildern angeschlossen hat, verlangt vielfach neue Formen der musikalischen Gestaltung. Die z. T. äußerst umfangreichen Gottesdienste am Abend des Gründonnerstags, am Nachmittag des Karfreitags und in der Nacht zum Ostersonntag fordern bewußt die Mitfeier der Gläubigen, was jedoch erfahrungsgemäß weder eine polyphone Ausführung durch Kirchenchöre noch der Gregorianische Choral zuwege bringt. Es ist das Verdienst des Ulmer Kirchenmusikdirektors Bernhard Rövenstrunck, sich im Zusammenwirken mit dem Bischöflichen Seelsorgeamt Rottenburg der neuen Formen angenommen zu haben. Dabei ging der Komponist von der Auffassung aus, „daß bei deutschsprachigen Gesängen auch neue Melodien von der deutschen Sprache her geschaffen werden müssen“, was ihn zur Komposition neuer Modelltöne für Antiphonen

und musikalisch aufs durchsichtigste gestalteten betitelt „Feier der heiligen Woche“ (Ver sacrum Verlag, Rottenburg) den erstmalig gemachten Versuch, die unabdingbaren gregorianischen Teile (im Ordinarium Missae) mit einer sorgsam bedachten und musikalisch aufs Durchsichtigste gestalteten Durchkomponierung der gottesdienstlichen Feiern zu verschmelzen. Einzelsänger, Schola und Chor wechseln ab. Neben einer Gesamtpartitur erschienen für den kirchlichen Gebrauch Chor- und Scholahefte sowie Singblätter für die Gemeinde, die sich wohl angesichts der praktischen Not an brauchbaren deutschen Vorlagen rasch einbürgern werden.

Wolfgang Irtenkauf

#### DAS NEUE BUCH

##### Ein Beethoven-Buch

Das seit seinem Erscheinen (1927) als das Wiener Beethoven-Buch bekannte Werk von Karl Kobald „Beethoven“ (Amalthea-Verlag, Zürich/Leipzig/Wien 1960, DM 13.—) bietet nicht nur textlich, sondern auch in seinem reichen Bildschmuck ein bezauberndes Stück Wiener Kulturgeschichte; dem Beethoven-Freund aber erschließt es ein staunenswert reiches Material über Persönlichkeiten und Stätten, die in unseres Meisters Leben eine Rolle spielten. Demgegenüber kommt eine mehr systematische Behandlung von Beethovens Leben und Schaffen kaum in Betracht; daran ändert auch ein vom Bearbeiter der Neuausgabe, Dr. Heinrich Studer, beigezeichnetes Kapitel über die Bonner Zeit nichts. Kobalds Buch ist keine Biographie, wohl aber eine ideale Ergänzung zu jeder solchen.

Zu bedauern bleibt indessen, daß der Neubearbeiter nicht einige Versehen und allzu einseitige Urteile berichtigt hat. Die Schattenseiten Wiens, die gerade bei Bruckner nicht weggeleugnet werden können, sind hier offenkundig allzusehr mit dem Mantel der Liebe verdeckt, während umgekehrt Beethovens Brüder zweifellos zu schlecht wegkommen. Genies haben es ihrer Umgebung nie leicht gemacht, und Beethoven machte hierin bestimmt keine Ausnahme. Wir sollten einmal versuchen, uns in die Lage jener Menschen einzufühlen, die im Umgang mit Beethoven vieles Unangenehme mit in Kauf nehmen mußten, wir sollten uns ganz ehrlich fragen, wie wir in einer solchen Lage handeln würden, statt aus quasi sicherer Entfernung heraus selbstgerecht den Stab zu brechen. Seltsam falsch ist auch das Urteil über den Wert von Beethovens Studien bei Albrechtsberger. Und seltsam ist es, daß weder Verfasser noch Neu-

bearbeiter sich mit Gustav Nottebohm's gründlichen Arbeiten über Beethovens Studienjahre beschäftigt haben (siehe Literatur-Verzeichnis!), sondern einzig auf das Buch von Seyfried abstellten, das seit 1872 als plumper Schwindel entlarvt ist. Hier und in vielen anderen Fragen wären Korrekturen dringend am Platze gewesen. So hat (Seite 253) Mälzel nicht nachträglich die Schlachtsinfonie für sein „Panharmonikon“ übertragen wollen, sondern Beethoven komponierte sie ursprünglich hierfür und instrumentierte sie erst später für großes Orchester um, so daß Mälzel leer ausging und später jener lange Prozeß zwischen beiden die Folge war. Ebenso unverständlich ist es, daß die Neubearbeitung des Buches völlig an der neueren Literatur zum Thema „Unsterbliche Geliebte“ vorbeigeht. Hier werden spätere Auflagen noch etliches zu berichtigen und zu bereinigen haben.

Willy Hess

### Romantische Chopin-Biographie

*Luise Korngolds* „romantische Biographie“ über Leben und Persönlichkeit von „Chopin“ (Amalthea-Verlag, Zürich/Leipzig/Wien 1959, DM 14.30) schneidet in der Beurteilung nicht schlecht ab. Die Witwe des vor nicht langer Zeit verstorbenen Komponisten hat darin ein zweifellos naturgetreues Bild des von ihr schwärmerisch verehrten Komponisten aufgezeichnet. Sie hat es erfreulicherweise nicht in Romanform gekleidet — dafür aber, und das ist ebenso neuartig wie im Grunde abwegig, in Form eines Zwiegesprächs mit dem geliebten Meister. Ob eine solche Darstellung an Zeitnähe gewinnt, bleibe dahingestellt. Dem Musiker dünkt sie zumindest recht abgeschmackt. Schade darum, denn von Entgleisungen abgesehen, versteht sich die Autorin recht gut aufs Erzählen, und ihre Schilderungen vom Paris damaliger Zeit sind keineswegs ohne Reiz. Über den Musiker Chopin sagt das Buch trotz mancher Seitenblicke auf sein Werk im Grunde wenig aus; den Menschen und Künstler hingegen umgibt es mit einem Glorienschein, der ihm jedoch nicht immer ansteht. Demgegenüber läßt es die Verfasserin bei der Darstellung der George Sand, die dem Meister zeit lebens soviel bedeutet hat, an Objektivität nicht fehlen, und man mag ihrem Urteil gerade hier uneingeschränkt zustimmen. So kann der mit zeitgenössischen Illustrationen reich geschmückte Band, wenn auch nicht dem Fachmann, so doch dem musikinteressierten Laien vielleicht willkommen sein.

Jürgen Völckers

### Renoirs Wagner-Bildnisse

Wagner ließ sich gern photographieren, malen jedoch höchst ungern. Er hatte zur bildenden Kunst wenig Beziehung; sie interessierte ihn nur, soweit sie ihm für Bühnenausstattungen dienlich sein konnte. Von seinen Portraits schätzte er am meisten die Bilder, die Lenbach von ihm gemalt hatte. Den französischen Impressionismus, der doch so stark von seinem Schaffen inspiriert war, kannte er praktisch nicht. Er war viel zu sehr mit sich selbst beschäftigt, um an dem Kunstschaffen seiner Zeit Anteil zu nehmen. Renoir, der schon vor seiner Begegnung mit Wagner dessen Musik kannte und schätzte, obwohl er sie später ablehnte, war Wagner völlig unbekannt. Als beide 1881 und 1882 in Italien weilten, kam es zu einer Begegnung in Palermo, wo Wagner soeben den Parsifal beendet hatte. Er saß Renoir für eine Ölskizze, für die er ihm 35 Minuten Zeit gab. Nach diesem Werk und seiner Erinnerung an diese einzige Begegnung schuf Renoir dann im Lauf von 35 Jahren noch vier weitere Wagnerbildnisse. Eine Bleistiftskizze nach einem Photo hatte er schon vor der Begegnung verfertigt. Über diese Wagner-Bilder Renoirs, des einzigen Zeitgenossen, der ihn vielleicht richtig und mit den seiner Kunst angemessenen Stilmitteln zu sehen und darzustellen vermochte, berichtet *Willi Schuh* mit bewundernswerter Sachkenntnis des musikalischen wie des bildnerischen Materials, der Zeitströmungen und der Personen in dem Buch „*Renoir und Wagner*“ (Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zürich und Stuttgart 1959, DM 25.—).

Fritz Bose

### Richard Strauss in Bildern

Von *Eduard Crass* und *Richard Petzoldt* erschien ein äußerlich unscheinbares Bändchen, „*Richard Strauss*“ (Verlag Enzyklopädie, Leipzig 1959), das dem Strauss-Freund willkommen sein dürfte. Zumindest ist es eine Bereicherung des bisherigen Schrifttums über den Meister, indem hier erstmals versucht wird, den Ablauf seines Lebens bildlich darzustellen. Das gelingt den Verfassern treulich nur ungenügend, zumal insofern, als das hierfür gewählte Format ihres Büchleins viel zu klein erscheint. Zwar hat Eduard Crass, der den Bildteil besorgte, aus gewiß nicht leicht zu beschaffendem Material eine recht glückliche Auswahl getroffen. In ihr spiegeln sich Leben und Schaffen des letzten Grandseigneurs der Oper alten Stils in ziemlich lückenloser Folge wider, angefangen von seinem Geburtshaus über die einzelnen Etappen des steilen Aufstiegs als Komponist und Dirigent bis zur



friedlich-verklärten Totenmaske. Aber um sich mit Genuß darin zu vertiefen, wäre eine Lupe vonnöten, so unzureichend ist vieles wiedergegeben. Man mag sich daher mit der sehr flüssig geschriebenen Einführung Richard Petzoldts trösten.

Jürgen Völckers

### Brahms als Mensch

Es ist sehr zu begrüßen, daß die anläßlich des Festaktes zur 125. Wiederkehr des Geburtstages von Johannes Brahms am 7. Mai 1958 in Hamburg von Ludwig Berger gehaltene Rede „Vom Menschen Johannes Brahms“ nunmehr erweitert in Buchform erschienen ist (Rainer Wunderlich Verlag Hermann Leins, Tübingen 1959). Ohne sich in Einzelheiten zu verlieren, ist der Verfasser auf Grund sorgfältiger Vorstudien bestrebt, wesentliche Charakterzüge des Meisters herauszuarbeiten und dieserart ein umfassendes Bild von der künstlerischen und menschlichen Größe des Komponisten Brahms zu geben. Den etymologischen Zusammenhang zwischen dem Namen „Brahms“ und dem niederdeutschen „Bram“ (= Ginster) deutet er sehr fein als „Sohn der Heide“, damit Brahms' enge Beziehung zur Landschaft, zur Natur schlechthin, hervorhebend. Die Zusammenstellung der Texte für das „Deutsche Requiem“ vergleicht er in ihrer tieferen Bedeutung mit dem Grundrißplan anonymen Dombaumeister, wie er in der Wahl der Bibeltexte überhaupt sehr richtig einen wichtigen Zugang zur Erkenntnis des Brahms'schen Wesens sieht. Der schon bei Kalbeck — zunächst in einem 1886 erschienenen Aufsatz, dann in seiner Brahms-Monographie — auftauchende Irrtum, der Komponist habe den Titel „Deutsches Requiem“ nach dem Tode von Schumann in dessen Notizen gefunden, bedarf der Richtigstellung; denn Brahms selbst ist eine solche Aufzeichnung unbekannt gewesen, wie aus einem Brief an Clara Schumann aus dem Jahre 1888 eindeutig hervorgeht. Die auf S. 21 zitierten Worte über das „Klavierquartett“ in c-Moll (op. 60) als Anspielung auf Goethes „Werther“: „Etwa eine Illustration zum letzten Kapitel vom Mann im blauen Frack und gelber Weste“ stehen in Brahms' Brief an Billroth vom 23. 10. 1874, nicht im Autograph des Werkes.

Imogen Fellingner

### Johann Sebastian Bach

Das Buch „Johann Sebastian Bach“ von Eberhard von Cranach-Sichart (Verlag Langewiesche, Königstein/Taunus 1959, DM 2.40) liegt bereits in dritter Auflage vor, wiederum mit schönem und

anschaulichem Bildmaterial und in klarem, eingänglichem Stil der Darstellung. Die menschliche Erscheinung Johann Sebastian's wird durch den Abdruck fünf bekannter Schriftstücke lebendig. „200 Kirchenkantaten, davon etwa 100 erhalten“ dürfte ein Irrtum sein. Und daß „J. S. Bachs Musik dem Ummusikalischen nichts sagt“, weil sie „zu rein musikalisch ist, um volkstümlich zu sein“ — solches Urteil dürfte doch einer zu engen Fachperspektive entspringen und die umfassende Kraft dieses Genies nicht voll ermessen.

Siegfried Günther

### Michael Praetorius

Ausgehend von einer klaren Erfassung der „Choral-motette“ in ihrer historischen Entwicklung sucht Arno Fordert in seinem Buch „Das Spätwerk des Michael Praetorius“ (Verlag Merseburger Berlin 1959, Berliner Studien zur Musikwissenschaft, herausgegeben von A. Adrio, Bd. 1), diese Form im Spätwerk des Praetorius herauszustellen und die Berührung dieser Kunst mit italienischen Vorbildern zu klären. In eingehenden Untersuchungen werden die italienischen Monodien, Motetten und Madrigale sowie ihre instrumental klangliche Gestalt dargelegt und in Vergleich zu den Satz- und Deklamationsbesonderheiten des Praetorius gestellt. Dabei werden wertvolle Beziehungen zum Spätwerk des Praetorius deutlich. Überzeugend weist der Verfasser nach, wie im Spätwerk des Praetorius nicht nur der Affektausdruck, sondern auch die Wirklichkeit der Klanggestaltung den Satz bestimmte und wie er damit im Vokalkonzert einen neuen Weg in der evangelischen Kirchenmusik eröffnete. In ihrer gut fundierten und klaren Darstellung ist die Arbeit ein wertvoller Beitrag zur Kenntnis des Werks des Praetorius wie zur allgemeinen kirchenmusikalischen und musikalischen Entwicklung zur Zeit des 30jährigen Krieges.

Karl Gustav Fellerer

### David Köler

Unter dem Titel „David Köler, ein protestantischer Komponist des 16. Jahrhunderts“ legt Georg Eismann, Direktor des Robert-Schumann-Museums in Zwickau, das Ergebnis gründlicher archivalischer Studien vor (Evangelische Verlagsanstalt Berlin, DM 8.—). In unermüdlicher Kleinarbeit ist alles über Köler erreichbare Material zusammengetragen und geordnet. Der in Zwickau geborene und gestorbene Komponist (um 1532–1565) verlebte seine Schul- und Studienjahre in Zwickau und Ingolstadt. Eismann ist den wichtigsten Stationen dieses Lebensweges nachgegangen, die diesseits

und jenseits des Erzgebirgskammes in Schönfeld, St. Joachimsthal, Altenburg, Schwerin und Zwickau lagen. Die Studie informiert über viele wissenswerte Details und vermag Köler gebührend in das Kraftfeld reformatorischer Musik einzuordnen. Dabei wird das zeit- und kulturgeschichtliche Kräftefeld beleuchtet. Wertvoll erscheinen die Hinweise auf den humanistischen und musischen Charakter der damaligen, im Lande weit vertretenen Lateinschulen (Figuralchöre). Eismann gibt Klärung über das Leben eines wohl außergewöhnlich musikalischen Talentes, dem Cornelius Freundt eine zweiteilige Trauermotette geschrieben hat. Ein Verzeichnis und der Nachweis der Kompositionen wie 28 Abbildungen runden die Arbeit ab. *Hans Böhm*

#### Hindemiths „Marienleben“

Das Bedeutende und Echte der neuen Musik muß auch in die Schule. So ist der Versuch von *Hildegard Krützfelt-Junker* zu begrüßen, die in zwei Heften *Das „Marienleben“ Hindemiths* für die Schule bearbeitet hat (Verlag Crüvell, Dortmund 1959, Heft 1 DM 2.—, Heft 2 DM 1.50). Das erste Heft ist für die Schüler bestimmt. Es enthält Noten (Einzelbeispiele, die Lieder „Geburt Mariae“ und „Pieta“ ganz, dann zwei kleine Klavierstücke), Texte und Worte von und über Hindemith. Das zweite Heft bringt die methodischen Bemerkungen für den Lehrer. Sie sind gut, genügend mannigfaltig und nehmen auf Hindemiths „Lehre vom Tonsatz“ und das Vorwort zum zweiten „Marienleben“ Bezug. Ein Lehrer, der für diese Dinge Verständnis hat und guten Willens ist, wird das Heft mit Gewinn durcharbeiten. Zwei kleine, historisch falsch gesehene Dinge sind richtigzustellen. In einer Übersichtstabelle über die Geschichte des Liedes im 19. Jahrhundert (II, 11/2) darf Robert Schumann nicht fehlen. Für H. Wolf ist er viel wichtiger als Schubert. Die Behauptung der Anmerkung II S. 16 von der Seltenheit der Ostinatoformen in der Vokalliteratur stimmt nicht. In der Kantate und Oper des 17. Jahrhunderts hat der Ostinato geradezu eine Blüte erlebt. Diese Richtigstellungen greifen das Wertvolle der Arbeit nicht an.

*Paul Mies*

#### Eine französische Enzyklopädie

Von der „*Encyclopédie de la Musique*“ (Fasquelle, Paris) ist soeben der zweite Band erschienen. Er umfaßt die Buchstaben F—K und bringt gemäß dem Editionsprinzip größere Sachartikel und kurze Personalbeiträge, die dem Musikfreund eine rasche

und zweckmäßige Orientierung ermöglichen. Erfreulich ist die wirklich umfassende Auswahl der Schlagworte, die auch dem deutschen Leser gewiß Neues vermittelt. Als hervorragend geglückt ist wiederum die ausgezeichnete Bebilderung zu bewerten, die nicht nur Handschriften und Notenbeispiele, Quellendrucke und Titelbilder, sondern auch Porträts und seltene Illustrationen umfaßt, so daß der Band eine anschauliche Lebendigkeit gewinnt. Die einzelnen Personalartikel geben neben einem kurzen Lebensabriß vor allem wichtige bibliographische Hinweise, die stets charakteristisch gehalten sind. Zusammenfassende Sachartikel, wie z. B. der über Impressionismus, vermitteln eine sehr präzise geformte Überschau. Der Beitrag über musikalische Folklore umfaßt nicht weniger als 25 Seiten und bringt mit seinen vielen motivischen Beispielen eine ausgezeichnete Darstellung der Hauptprobleme. Andererseits wird man beispielsweise bei Gluck die knappe, tabellarische Übersicht seiner Opern mit Angabe der wichtigsten Daten und Orte der Uraufführung begrüßen. So bietet auch dieser Band aus der Feder führender Autoren nicht nur wertvolle Orientierung, sondern auch exakte Unterrichtung, die das Werk zu einem echten Handbuch für den Musiker stempelt.

*Günter Haufswald*

#### Musik der Fremdkulturen

In der Neuauflage der „Musikpädagogischen Bibliothek“ erscheint als zweites Bändchen auch wieder die kleine Einführung in die Musik-Ethnologie von *Curt Sachs: Vergleichende Musikwissenschaft — Musik der Fremdkulturen*“ (Quelle & Meyer, Heidelberg 1959, DM 9.50). Die erste Auflage 1930, die bei ihrem Erscheinen den Widerspruch einiger Fachgenossen erregte, ist nur geringfügig abgeändert. Nur die beiden Abschnitte „Tonsystem“ und „Tonleitern und Modi“ sind neu gefaßt und um die schon 1930 fragwürdigen Theorien v. Hornbostels über die Ableitung der Tonleitern in aller Welt aus Quintenfortschreitungen (Blasquintenzirkel) gekürzt. Sonst ist alles unverändert stehengeblieben, auch manche gewagte Formulierung wie „Die Instrumentalmusik ist sehr viel jünger als der Gesang“. Erstaunlich ist die Frische, die das lebenswürdige Werk auch heute noch ausstrahlt. Die Kapitel über die soziologischen, religiösen und körperlichen Bindungen sind heute erst richtig aktuell. Dagegen sind Rhythmik und Melodik als Grundlagen der musikalischen Gestaltung nach wie vor vernachlässigt. In dem Kapitel über die Methoden der musikalischen Völkerkunde werden zwar der Edison-

Phonograph und das „Berlinersche Grammophon“ als Mittel der Schallaufzeichnung erwähnt, aber das Tonbandgerät ist — wie 1930 — noch unentdeckt. Der auch 1959 von Sachs noch wärmstens empfohlene Edison-Phonograph existiert nur noch in Museen, und in keinem Teil der Welt gibt es dafür noch Aufnahmewalzen. Dagegen gibt es Magnetophone mit Federwerk und Batteriebetrieb, die nicht schwerer und größer als ein Fotoapparat sind. Es gibt heute zweifellos bessere und bei gleichem Preis ausführlichere Einführungen in die musikalische Völkerkunde, wie wir das Fach der „Musik der Fremdkulturen“ doch besser nennen wollen. Trotzdem behält das Büchlein, vermutlich eine der letzten Arbeiten des vor Jahresfrist verstorbenen Altmeisters dieses Forschungszweiges, für Laien wie für Kenner seinen einmaligen Wert.

Fritz Bose

#### Ein Blockflöten-Handbuch

Über das Buch von Linde Höffer v. Winterfeld und Harald Kunz: „Handbuch der Blockflöten-Literatur“ (Verlag Bote und Bock, Berlin/Wiesbaden 1959, DM 14.80) und dessen Nützlichkeit braucht angesichts der weiten Verbreitung der Blockflöte kaum etwas gesagt zu werden. Man ist nur immer wieder erstaunt, wie unablässig von Palestrinas Zeiten bis zu Genzmer und Reda dieses Feld bebaut wurde und welche reichen Besetzungsmöglichkeiten bis zur Einbeziehung des Schlagwerks sich hier allmählich entwickelten, die eine äußere Krönung im orchesterbesetzten Konzert fanden. Die Anlage des Buches, das übrigens nicht nur über Spiel-Literatur, sondern auch über Lehrwerke und Bücher zum Blockflötenspiel Auskunft gibt, bringt in zehn Kapiteln jeden Ratsuchenden schnellstens an das Ziel, weil diese Kapitel ausschließlich nach den Besetzungen und innerhalb dieser Besetzungen wieder nach dem Typ der einzelnen Instrumente aufgegliedert sind. Nur das letzte Kapitel, das Weihnachtsmusik gesondert zusammenstellt — eine sehr naheliegende und von vielen gewiß dankbar begrüßte Idee — macht davon eine Ausnahme. Da hinter jedem Werk auch Verlag und Preis genannt sind, ist auch der Weg zum Erwerb der gesuchten Musik denkbar leicht gemacht. Der alphabetische Teil des Buches ermöglicht als eine Art Register die schnellste Auffindung bestimmter Titel, die nur unvollkommen bekannt sind. Spielpraxis und Musikhandel werden das Werk oft zu Rate ziehen.

Otto Riemer

#### Auch ein Musikerroman

Daß die bei uns ziemlich abrupt außer Kurs gelangte Gattung der romanhaft bearbeiteten Ton-

künstlerbiographie bei den Ungarn noch beliebt ist, lehrt nach Zsolt Harsányis kompendiöser Liszt-Rhapsodie das Buch von Laszlo Passuth, „Monteverdi“, der Roman eines großen Musikers (Paul Neff Verlag, Wien, Berlin, Stuttgart 1959, DM 19.80). Der Stoff bietet vielerlei Einsatzpunkte für einen begabten Prosaisten und besitzt auch den Vorteil der bisherigen stofflichen Unabgebrauchtheit, da das größere Lesepublikum weder die Fachwerke von Emil Vogel und Prunières noch die von H. F. Redlich und A. A. Abert kennt. Der Verfasser hat sich anerkennenswert bemüht, in dieses ihm spürbar nicht ganz nahegelegene Kapitel der Musikgeschichte Einlaß zu finden, und es sind ihm hie und da — bei der Begegnung des Cremonesers mit Tasso in Mantua, bei der Verführung der Romanina durch Vincenzo Gonzaga — fesselnde Auftritte gelungen. Aber seine Kenntnisse stoßen doch allzu oft an die Grenzen: für ihn gibt es immer nur Palestrina als Wahrzeugen italienischer Kirchenmusik, während er die Venezianer Riesen Gabrieli nur einmal flüchtig streift. Auch die Begegnung mit Heinrich Schütz ist mager und schief, es wird die Vorstellung erweckt, als habe Sagittarius mit Gabrieli gebrochen und sei nur ein leichtfertiger Vielschreiber gewesen, während in Wahrheit hier eine Sternstunde der zwei größten Dämoniker damaliger Musik zu gestalten gewesen wäre und Schütz bis zuletzt dem Maestro Giovanni in dessen Bereich völlig treu geblieben ist. Wo es um die Camerata von Florenz geht, läßt der Verfasser deren Mitglieder immer nur langweilig über Plato und gegen den Kontrapunkt Programme faseln; auch die große Umwandlung des Monteverdischen Madrigals aus dem Korporativen ins vokale Solokonzert hinüber wird ebensowenig klar wie das Vorrücken des Generalbaßstils. Passuth redet von Dirigieren, Orchester, Taktstock, Notenständer, als handle es sich um das Zeitalter von Weber bis Karajan. Sein Verdeutscher ist mit dem Vokabular der Musik grotesk unvertraut, redet von Siebenteln und Neunteln, wo Septimen und Nonen gemeint sind, und wo er endlich einmal diese nennt, regaliert er uns wieder mit rätselhaften Elfteln und Zwölfteln, er vertauscht jedesmal die Begriffe Psalm und Psalter, hält das Tedeum für eine Gloria, macht aus der Pavana und der Rappresentazione Maskulina, aus den Oratorianern Oratoriana, der „Traktat“ wird zum Neutrum, er redet vom re diesis, verwechselt Empfindsamkeit mit Empfindlichkeit, und auf S. 258 liest man: „Wenn fünf oder fünfundfünfzig (sic!) Menschen sich mit der Partitur in



Händen zusammensetzten und sangen" ... Milano und Firenze sind Eisenbahndeutsch, in einem Buch bei Neff sollte es Mailand und Florenz heißen, und das „filigrane Schloß", S. 236, hätten die Verlagslektoren ebensowenig durchgehen lassen dürfen wie das Täubchen und die Domherrn aus Jena, wo es anscheinend Siena heißen soll. Doch zum Dichter zurück: seine Erzherzöge aus Wien und Innsbruck lernen auf dem ungarischen Feldzug von den Mantuanern erstmals Kammermusik kennen, und eine Sängerin aus Rom hat bis dahin einzig die Orgel gehört, erst in Mantua begegnet ihr ein Cembalo. Der jung verstorbene Martinengo aus S. Marco wird zu einem alten Mann, Rinuccini aber, S. 195, zum Lieblingskomponisten des Großherzogs.

Hans Joachim Moser

### Anekdotisches

Auf S. 100 des 232 Seiten starken Buches von Raoul Gunsbourg „Zwischen Petersburg und Monte Carlo" (Albert Langen/Georg Müller Verlag, München 1959, DM 12.80) steht ein Satz, dem eigentlich nichts hinzuzufügen wäre: „Hier geht nun das zu Ende, was ich mein ‚außertheatralisches Leben' nennen möchte; von nun an werde ich, wie es mir gerade einfällt, die Ereignisse erzählen, an denen ich teilgehabt habe oder die in meiner Gegenwart während der Regierungszeit Zar Alexander III. bis zu seinem Tode abgerollt sind, und dann werde ich die Geschichten und Geschichtchen erzählen, die ich während meiner langen Theaterlaufbahn sammeln konnte". Anekdotisches, manchmal nicht ohne Pikanterie, Schauspielerulk, manchmal nicht ohne Albernheit, Bagatellenhaftes, oft als aufgebauschte Nichtigkeit: man muß sich wundern, daß ein so renommierter Verlag dergleichen für publikationsbedürftig hielt. Das musikalisch Interessante muß man mühsam herauskratzen; trotz der vielen Namen, die hier auf die Buchbühne gebracht werden, kaum eine wirkliche Perspektive in die Zeit. Womit natürlich nichts über den berühmten Operndirigenten von Monte Carlo gesagt sein soll — es sei denn, daß er ohne dieses Buch vielleicht freundlicher in der Geschichte der Theaterkunst fortleben würde.

Otto Riemer

### ZEITSCHRIFTENSPIEGEL

Wir notieren:

**Argentinien:** In „Buenos Aires Musical" untersucht Oskar Ubaldi das Ballett von Chile, Kuba, Casa (231/1959).

**Chile:** In „Revista Musical Chilena" setzt sich Carlos Botto mit Wagners „Tristan und Isolde" auseinander (5/1959).

**Dänemark:** „Dansk Musiktidsskrift" bringt einen Beitrag von Arne Nordheim über Klaus Egges neue Sinfonie (8/1959).

**Frankreich:** Die Zeitschrift „Musica" widmet einen Beitrag Igor Markevitch, verfaßt von Nicole Hirsch. Jean Dewelster schreibt über Nicolo Paganini. Sylvia de Nussac berichtet über Roberto Benzi (2/1960).

**Großbritannien:** In „Opera" schreibt Gottfried Schmiedel über Ernst von Schuch und die Dresdener Oper. Desmond Shawe-Taylor berichtet über Conchita Supervia (1/1960). — „Monthly Musical Record" bringt einen Aufsatz von Donald Mac Ardle über Beethoven und Haydn. Harold Truscott untersucht Regers Sinfonischen Prolog (996/1960). — In „Music and Letters" schreibt Frank Walker über Gespräche mit Hugo Wolf. Angela Maria Owen untersucht die Autorschaft einer Bachkantate. Donald Mac Ardle widmet einen Aufsatz Beethoven und Händel. Robert L. Henderson kennzeichnet die Stilistik bei Chopin (1/1960).

**Italien:** „Musica d'oggi" bringt einen Beitrag von Emilia Zanetti über Rom als Händel-Stadt. William Elkin nimmt zur Musikerziehung in England Stellung (12/1959). — In „La Rassegna Musicale" beschäftigt sich A. Schaeffner mit Claude Debussy. Romano Vlad untersucht Form und Struktur neuer Musik. G. Pannain setzt seine Monteverdi-Studien fort (3/1959).

**Niederlande:** In der Zeitschrift „Symphonia" schreibt Marguerite Falk über das Amsterdamer Conservatorium. Harry Meyer beschäftigt sich mit der „Schweigsamen Frau" von Richard Strauss (12/1959).

**Schweden:** „Nutida Musik" bringt aufschlußreiche Beiträge zur neuen Musik von Per Andreas Hellquist, Bo Wallner und Bengt Hambraeus (3/1959/1960).

**Schweiz:** Im ersten Heft des neuen Jahrganges mit dem Doppeltitel „Schweizerische Musikzeitung/Schweizerische Musikpädagogische Blätter" beleuchtet Heinz Joachim „Experimente im neuen Klangraum". Hansjörg Pauli und Ernst Mohr entwerfen zwei Schweizer Komponistenporträts. Eduard Rufenacht stellt die Frage: „Was ist Musikerziehung?" Armin Schibler erörtert pädagogische Fragen im Bereich der neuen Musik (1/1960).

## MUSICA-NACHRICHT

### In Memoriam

*Ernst von Dohnányi*, der Nestor der ungarischen Komponisten, ist im Alter von 82 Jahren in New York gestorben.

*Johannes Krey*, Lehrbeauftragter am Institut für Musikwissenschaft an der Universität Jena, ist völlig überraschend im Alter von 30 Jahren gestorben.

*Fritz Müller-Rehrmann*, vor zehn Jahren gestorben, wurde durch zahlreiche Aufführungen seiner Kompositionen geehrt. Es erklangen seine „Kontrapunktischen Veränderungen“, das „Perpetuum mobile“, die „Erste Orchestersuite“, das „Streichquartett op. 11“ und die „Zweite Orchestersuite“.

### Geburtstage

*Fritz Kreisler*, der berühmte Violinvirtuose, wurde 85 Jahre alt.

*Hermann Matzke* wird am 28. März 70 Jahre alt.

*Otto Kobin*, der frühere erste Konzertmeister des Städtischen Orchesters Magdeburg, beging seinen 65. Geburtstag.

*Li Stadelmann*, die bekannte Cembalistin, wurde 60 Jahre alt.

*Friedrich Schramm*, Intendant des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden, vollendete das 60. Lebensjahr.

*Herbert Barth*, der Gründer und Leiter des „Internationalen Jugendfestspieltreffens in Bayreuth“, konnte seinen 50. Geburtstag feiern.

*Samuel Barber* wird am 9. März 50 Jahre alt.

*Otto Brodde* begeht am 21. März seinen 50. Geburtstag.

*Mario Peragallo*, der italienische Komponist, feiert am 25. März seinen 50. Geburtstag.

### Ernennungen und Berufungen

*Walter Erich Schäfer*, der Generalintendant der Württembergischen Staatstheater, wurde in Anerkennung seiner Verdienste um die Staatlichen Bühnen Stuttgart zum Professor ernannt.

*Otmar Suitner*, Chefdirigent des Pfalzorchesters Ludwigshafen, wurde zum musikalischen Leiter der Staatsoper und Staatskapelle Dresden ernannt.

### Ehrungen und Auszeichnungen

*Othmar Schoeck* wurde in Brunnen am Vierwaldstätter See ein Denkmal errichtet.

*Naoaki Fukui*, der Gründer und Präsident des Musashino College in Tokio, erhielt das Bundesverdienstkreuz.

*Hans Werner Henze* und *Rudolf Wagner-Régeny* wurden als ordentliche Mitglieder in die Westberliner Akademie der Künste aufgenommen.

### Verbände und Vereine

Der Deutsche Sängerbund veranstaltet aus Anlaß des 15. DSB-Festes in Essen 1962 drei Preisausschreiben: 1. Die Komposition einer Fanfare (von fünf Bläsern ab aufwärts), 2. Die Komposition eines Festlichen Vorspiels für normale Orchesterbesetzung, 3. Die Komposition eines hymnenartigen Chores in variabler Besetzung mit Orchester auf einen unpolitischen Text nach freier Wahl und von mittlerer Schwierigkeit. Einsendungen unter Kennwort an die Geschäftsstelle des DSB, Köln, Postfach 428. Einsendeschluß: 1. Oktober 1960.

Der Schwäbische Sängerbund gibt eine Neuauflage der Werke Silchers heraus. Neben Volksliedern, Originalkompositionen, Sololiedern und Instrumentalkompositionen wird auch eine kurze Biographie veröffentlicht.

Der Arbeitskreis für Haus- und Jugendmusik, Kassel, veranstaltet auch im neuen Jahr wiederum wichtige Lehrgänge, Arbeitswochen, Sing- und Spielwochen, die in besonderem Maße auf eine lebendige und bewußte Musikpflege abzielen. Darüber hinaus dienen sie vielfach einer musikpädagogischen Zielsetzung und wollen so mit dazu beitragen, Erbe und Umwelt unseres Musiklebens zu vertiefen. Hervorzuheben sind eine Arbeitswoche für Nachwuchskräfte in der musikalischen Jugendarbeit unter Leitung von Wilhelm Ehmann (Fürsteneck, 18.—25. April), eine Chorwoche unter Helmuth Rilling (Calw, 18. bis 25. April), eine weitere Chorwoche unter Willi Träder (Remscheid, 18.—25. April). Aufschlußreich ferner eine Woche für vorbarocke Musik unter Ferdinand Conrad (Jagdschloß Göhrde, 7. bis 14. April) sowie ein Lehrgang für Streicher unter Charlotte Hampe und Heiner Garff (Veckerhagen, 18.—25. April). Sing- und Spielwochen finden gleichfalls im April in Königsberg/Ufr., Feldberg, Weende, Umdeloh und Rödinghausen statt. Eine Ski-Freizeit wird auf der Emberger Alm in Kärnten abgehalten. Man wende sich in allen Fragen an den Arbeitskreis für Haus- und Jugendmusik in Kassel.

### Von den Musikinstituten

Die Staatliche Hochschule für Musik Köln veranstaltete ein Konzert mit Werken der Romantik und der Moderne. Alphons Silbermann sprach über

„Ziele der Musiksoziologie“ und Walter Abendroth über „Vitalität und Spiritualität der Musik“. Der Direktor der Hochschule, Heinz Schröter, wurde als einziges deutsches Mitglied in die Jury des Internationalen Chopin-Wettbewerbes für Pianisten, der in Warschau stattfindet, berufen.

Die Staatliche Hochschule für Musik Frankfurt am Main teilt mit, daß die Studierenden der Opernschule Yildiz Dagdelen und Simone Mangelsdorff nach Lübeck und Coburg verpflichtet wurden.

Die Staatliche Hochschule für Musik Freiburg im Breisgau brachte ein Orchesterkonzert mit Werken von Mozart und Schubert. Walter Kraft spielte zur Einweihung der neuen Orgel Werke aus acht Jahrhunderten.

Die Folkwangschule der Stadt Essen brachte mit ihrem großen Chor, dem Kammerchor und dem großen Orchester unter ihrem Leiter Heinz Dressel Honeggers „König David“ in Essen und Mülheim zur erfolgreichen Aufführung. Detlef Kraus, Leiter einer Meisterklasse für Klavier, spielte in Prag und Brünn. Studierende seiner Klasse gaben in der Reihe „Studio“ einen Chopin-Abend, das Folkwang-Kammerorchester veranstaltete in der Villa Hügel einen Mozart-Abend, und die Opern- und Tanzabteilung zeigten eine Aufführung von Telemanns „Pimpinone“. Hans Mersmann sprach im Studio für neue Musik über „Wege in die Gegenwart“, und Clemens Kaiser-Breme berichtete aus der Werkstatt der Oper. Heinz Dressel beauftragte Günter Bialas mit der Komposition einer Sinfonia piccola für das Folkwang-Kammerorchester zur Eröffnung des Folkwang-Museums im Mai.

Das Robert-Schumann-Konservatorium der Stadt Düsseldorf verpflichtete mit Beginn des Wintersemesters Alexander Kaul (Klavier), Werner Smigelski (Klavier und Cembalo) und Rosemarie Popp (Block- und Querflöte). Gleichzeitig eröffnete das Konservatorium eine Opernschule, die von Otto Herbert (Regisseur an der Deutschen Oper am Rhein) und Walter B. Tuebben (Dirigent) geleitet wird.

Die Musikakademie der Stadt Kassel veranstaltete ein Konzert mit Werken von Mendelssohn Bartholdy, Helmut Eder und Josef Quinke.

Die Staatliche Geigenfachschule Mittenwald stellte unter Leitung von Jürgen Völkers ein Kammerorchester zusammen, das schon öfters mit Erfolg aufgetreten ist.

### Musikfeste und Tagungen

Das 34. Weltmusikfest der Internationalen Gesellschaft für neue Musik, das vom 10.—19. Juni in Köln stattfindet, bringt 14 Orchesterwerke, sechs

Vokalwerke und neun Kammermusikwerke von modernen Komponisten zur Aufführung. Während der zur gleichen Zeit stattfindenden Woche zeitgenössischen Theaters wird Prokofieffs „Feuriger Engel“ für Deutschland erstaufgeführt.

Die Salzburger Festspiele bringen in der Inszenierung von Georg Reinhardt von den Wuppertaler Bühnen Mozarts komische Oper „La finta semplice“.

Die Wiesbadener Maifestspiele vom 1.—22. Mai bringen in diesem Jahr Mozarts „Hochzeit des Figaro“ und „Così fan tutte“ mit der Wiener Staatsoper unter Herbert von Karajan und Karl Böhm, Puccinis „Turandot“ und Verdis „Falstaff“ mit der Oper von Palermo, Tschaikowskys „Eugen Onegin“ und Prokofieffs „Liebe zu den drei Orangen“ mit der Belgrader Oper und als Beitrag der Wiesbadener Oper Wolfs „Corregidor“.

Die Schwetzingen Festspiele vom 5.—29. Mai werden in diesem Jahr von der Komischen Oper Berlin mit Paisiello „Barbier von Sevilla“ in der Inszenierung von Walter Felsenstein eröffnet.

Französisch-deutsche Musiktage auf Schloß Elmau vom 8.—15. Mai werden dem Andenken Schumanns gewidmet sein. Auf dem Programm stehen selten gespielte Kammermusik Schumanns sowie zeitgenössische französische Komponisten.

Die Holland-Festwochen werden am 15. Juni mit der Uraufführung von Henk Badings Flüchtlingsoper „Martin Corda D. P.“ eröffnet. Weiterhin erklingen Werke von Gustav Mahler, Strauss' „Capriccio“ und Alban Bergs „Wozzeck“ als Gastspiele der Bayerischen Staatsoper München und Brittens „Sommernachtsstraum“ von einem britischen Opernensemble.

Der Prager Frühling vom 11. Mai—5. Juni, der in diesem Jahr zum 15. Male stattfindet, bringt auch Gastspiele westlicher Künstler, so von Sir John Barbirolli, Kim Borg, André Cluytens, Monique Haas, Claudio Arrau, Karl Münchinger, Karl Böhm, Isaac Stern und Benedetto Michelangelo.

Die Internationalen Festspiele in Bergen vom 27. Mai—12. Juni bringen Orchesterkonzerte, Kammermusik und Ballettabende.

Gustav-Mahler-Konzerte werden in dieser Saison in New York stattfinden. Die New Yorker Philharmoniker gedenken auf diese Weise des großen Dirigenten und Komponisten, der vor 50 Jahren ihr Orchester leitete und dessen Geburtstag sich am 7. Juli zum 100. Male jährt.

Die Greifswalder Bachwoche wird vom 9.—15. Juni stattfinden.



Die Hauptarbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung wird vom 6.—11. Juni in Darmstadt stattfinden. Im Mittelpunkt steht ein von Erich Dofflein geleiteter Kongreß „Geschichtliche Kräfte und Historismus im Musikleben der Gegenwart“. Ferner wird in diesem Jahr auch ein Kursus im Orchesterdirigieren unter der Leitung von Rolf Agop und unter Mitwirkung des Siegerland-Orchesters stattfinden.

Der 10. Ausbildungs- und Fortbildungslehrgang für Musikalienhändler, veranstaltet vom Deutschen Musikalienwirtschaftsverband in Verbindung mit dem Deutschen Musikverlegerverband findet vom 8.—26. März auf Burg Steineck in Rheinbreitbach bei Honnef statt.

Die 5. Tonmeistertagung an der Nordwestdeutschen Musikakademie in Detmold vom 18.—21. Oktober bringt in zwei Themenkreisen Referate aus dem Gebiet der Musikwissenschaft, über Interpretation, Akustik, Tonspsychologie sowie physikalische und technische Themen. Das technische Hauptthema heißt „Stereophonie“. Anmeldungen werden bis Ende Juni an das Sekretariat erbeten.

Die Kasseler Musiktage werden vom 7.—10. Oktober stattfinden.

Die Internationalen Ferienkurse „Pro Arte“ fanden vom 17.—23. Februar in Teresopolis (Brasilien) unter Leitung von H. J. Koellreutter zum 10. Male statt.

Die Seminarios Sul-Rio Grandenses de Musica fanden unter H. J. Koellreutter in Porto Alegre (Brasilien) statt.

#### Preise und Wettbewerbe

Der große österreichische Staatspreis 1960 wurde den Komponisten Alfred Uhl und Theodor Berger für ihr gesamtes Lebenswerk verliehen.

Der Wettbewerb „Neubau Stadttheater Bonn“ hatte ein großes Echo. Den ersten Preis erhielten Klaus Gessler, Stuttgart, und sein Mitarbeiter Wilfried Bech, der zweite Preis ging an Fritz Bornemann, Berlin.

Statt des Bremer Musikpreises erhielt der Komponist Wolfgang Teuscher den Kompositionsauftrag für ein Kammermusikwerk.

Der Wuppertaler Kunstpreis „Eduard-von-der-Heydt-Preis“ wurde in diesem Jahr geteilt und ging als Förderungspreis an den Komponisten Ingo Schmitt.

Der Internationale Musikwettbewerb Wien 1960 vom 23.—31. Mai umfaßt die Sparten Orgel-Improvisation und Gesang. Der Gesangswettbewerb beschränkt sich auf das Liedschaffen von

Robert Schumann und Hugo Wolf. Anmeldungen bis zum 30. April an das Sekretariat, Wien III, Lothringer Straße 18.

Der Internationale Musikwettbewerb Genf für Gesang, Klavier, Violine, Klarinette und Horn findet vom 17. September—1. Oktober in Zusammenarbeit mit Radio Genf und dem Orchestre de la Suisse Romande statt. Anmeldeschluß ist der 15. Juli.

Ein internationaler Dirigentenkurs vom 13. Juni bis 15. Juli wird von der Niederländischen Radio-Union durchgeführt. Anmeldeschluß ist der 14. März. Nähere Auskünfte erteilt die Musikabteilung der Niederländischen Radio-Union, Postfach 150, Hilversum.

Der Internationale Chopin-Wettbewerb für Pianisten, der vom 22. Februar—13. März stattfindet, zählt 117 Teilnehmer aus 17 Ländern.

#### Von den Bühnen

Die Städtische Oper Berlin nahm Mussorgskys „Boris Godunow“ wieder in ihren Spielplan auf. Das Werk wird ebenso wie die zyklische Aufführung von Wagners „Ring des Nibelungen“ von Richard Kraus dirigiert.

Die Bayerische Staatsoper München brachte im Cuvilliétheater die Uraufführung von Sutermeisters „Seraphime“ und am gleichen Abend Karl Amadeus Hartmanns Kammeroper „Simplicius Simplicissimus“.

Die Staatsoper Hamburg brachte unter der Regie von Wieland Wagner „Tristan und Isolde“, Walter Felsenstein inszenierte als Gast Verdis „La Traviata“. Geplant ist eine Aufführung der Weltraumoper „Aniara“ von Karl Birger Blomdahl.

Die Städtischen Bühnen Köln werden in den Spielzeiten 1962—1964 den gesamten „Ring des Nibelungen“ in der Inszenierung von Wieland Wagner bringen. Maurice Béjart wird in der nächsten Spielzeit die Choreographie eines Ballettabends übernehmen. Ballettdirektor für 1961 und 1962 wurde Aurel von Milloss.

Die Wuppertaler Oper brachte Verdis „Macbeth“ in neuer Inszenierung heraus. Ferner erklang erstmals die Oper „Der Jakobiner“ von Anton Dvořák in der Neuübersetzung durch Kurt Honolka.

Im Großen Haus der Staatstheater Dresden wurde Janáčeks „Aus einem Totenhaus“ aufgeführt.

Die Städtischen Bühnen Bielefeld bringen im Rahmen eines Ballettabends die Uraufführung von Marcel Mihalovicis „Variation“, Choreographie: Erwin Hansen.

Das Stadttheater Dortmund brachte die Oper „Prometheische Fantasie“ von Gerhart von Westerman zur Uraufführung.

An der Staatsooper in Ankara wird Strauss' „Salome“ unter der musikalischen Leitung von Gotthold Ephraim Lessing mit großem Erfolg gegeben.

Joseph Haydns fast vergessene komische Oper „La vera costanza“ erlebte im Mecklenburgischen Staatstheater Schwerin ihre deutsche Erstaufführung.

Henry Purcells „Feenkönigin“ wird wegen ihres außerordentlichen Erfolges im vergangenen Jahr auch dieses Jahr bei den Schwetzingen Festspielen zur Aufführung gelangen.

Domenico Cimarosas „Heimliche Ehe“ wurde in einer neuen Bearbeitung und Übersetzung im Zwickauer Stadttheater erstaufgeführt.

Richard Strauss' „Capriccio“ erlebte an der Universität von Los Angeles seine amerikanische Erstaufführung.

Carl Orffs „Oedipus der Tyrann“ wurde nach der Stuttgarter Uraufführung nun auch in Münster in einer Umarbeitung des Komponisten aufgeführt. Die Carmina Burana wurden unter Leitung von Johannes Hoernberg von den Musikseminaren der Universität Bahia aufgeführt.

Hans Werner Henzes Ballett „Der Idiot“ nach einem Text von Ingeborg Bachmann wurde in Berlin in der Choreographie von Tatjana Gsovsky in einer Neufassung gegeben.

Ivo Lhotka-Kalinskis „Analphabet“ wurde im Volkstheater Rostock für die DDR erstaufgeführt.

Benjamin Britten arbeitet an einer Komposition des „Sommernachtsstraums“. Die Oper soll in absehbarer Zeit fertiggestellt sein.

#### Aus dem Konzertsaal: Orchestermusik

Das Symphonieorchester der Stadt Düsseldorf brachte in seinem 5. Symphoniekonzert unter der Leitung von Eugen Szenkar u. a. Strawinskys „Pulcinella-Suite“ und Bartóks Violinkonzert mit Tibor Varga.

Das Städtische Orchester Magdeburg führte in seinem 6. Symphoniekonzert die „Kleine Suite für Orchester“ von G. Köhler und das Konzert Nr. 2 für Klavier und Orchester von Schostakowitsch auf.

Die Mecklenburgische Staatskapelle Schwerin unter Kurt Masur brachte in ihrem 5. Symphoniekonzert Werke von Janáček und Gerhard Wohl-gemut zu Gehör.

Die Weimarerische Staatskapelle machte in ihrem 5. Symphoniekonzert mit dem Cello-Konzert des Prager Komponisten Jaroslav Řidky bekannt.

Rotterdams Philharmonisch Orkest brachte in zwei Konzerten Pizettis „Rondo Veneziano“ und Tomasis „Concerto pour trombone et Orchestre“ zur Aufführung.

Das Concertgebouw-Orchester Amsterdam wiederholte das schon im Oktober vorigen Jahres mit viel Erfolg gespielte Konzert für Orchester von Witold Lutoslawski.

Bohuslav Martinůs „Drei Parabeln für großes Orchester“ wurden unter Karel Ancerl in Prag für die Tschechoslowakei erstaufgeführt.

Theodor Bergers „Symphonischer Triglyph“ wurde in einem Konzert der Berliner Philharmoniker in Deutschland erstaufgeführt.

Walter Abendroths neues Violinkonzert erlebte unter Leitung von Siegfried Goslich mit Hans Christian Sievert in Remscheid seine Uraufführung.

Jürg Baur „Konzertante Musik 1958 für Klavier und Orchester“ wurde von Franzpeter Goebels unter Leitung von Martin Stephani in Wuppertal uraufgeführt.

Johann Nepomuk Davids „Magische Quadrate“ werden im Mai in Linz zur Uraufführung kommen.

#### Aus dem Konzertsaal: Kammermusik

Das Essener Streichtrio gab im Rahmen der Casino-Konzerte in Gelsenkirchen ein Konzert mit Werken von Purcell, Mozart, Michael Haydn, Boccherini, Beethoven und Walter Abendroth.

Die Staatskapelle Dresden brachte in ihrem zweiten Aufführungsabend Kammermusik von Hindemith und Karl Rudi Griesbach.

Jürg Baur „Klaviermusik 56“ kam in verschiedenen Städten Südamerikas zur Aufführung.

#### Orgelwerke und geistliche Musik

Johann Joseph Fux' Oratorium „La fede sacrilega“ wird im April in Graz unter Paul Angerer zur Aufführung gelangen. Eine weitere Aufführung ist für Wien vorgesehen.

Walter Müller von Kulms biblisches Oratorium „Petrus“ wird unter Paul Sacher in Basel uraufgeführt.

Karl Marx' Oratorium „Und endet doch alles mit Frieden“ und Walther Geisers „Hymnus“ werden im Juni in Itzehoe in einem Festkonzert erklingen.

*Rundfunk, Fernsehen, Schallplatte*

Der Norddeutsche Rundfunk Hamburg brachte zur Erinnerung an Franz Schreker die Sendung „Musikalische Fata Morgana“ von Theodor W. Adorno. Die 64. Veranstaltung der Reihe „Das neue Werk“ war dem Schaffen von Witold Lutoslawski, Arnold Schönberg, Paul Hindemith und Ingvar Lidholm gewidmet. Aus der Pariser Großen Oper wurde Bizets „Carmen“ übertragen, aus Hannover ein Symphoniekonzert mit Werken von Beethoven, Brahms und Dvořák unter Leitung von Hans Schmidt-Isserstedt. Außerdem erklang Händels „Ariadne“. Theodor W. Adorno und Erich Doflein führten ein Gespräch über „Musik und Tradition“.

Radio Bremen brachte die Opern „Bastien und Bastienne“ von Mozart, „Der Apotheker“ von Haydn und „Don Carlos“ von Verdi. In einem öffentlichen Konzert aus dem Bremer Sendesaal erklang „Musik unserer Zeit“. Es kamen Werke von Eimert, Koenig, Maderna, Ligeti, Stockhausen, Berio und Pousseur zu Gehör. Weiterhin hörte man Mahlers IV. Symphonie und polnische Kammermusik.

Der Westdeutsche Rundfunk Köln bot Leoncavallos „Bajazzo“ und Puccinis „Schwalbe“; in der Reihe „Oper im 20. Jahrhundert“ hörte man Prokofjews „Der feurige Engel“. Zum Geburtstag Franz Schuberts erklangen Werke aus dessen kammermusikalischem, Lied- und sinfonischem Schaffen. Am Vorabend von Richard Wagners Todestag wurde ein Opernkonzert mit Ausschnitten aus seinen Werken geboten. Eine Sendung war Ferruccio Busonis, „dem Meister zwischen den Zeiten“, gewidmet.

Im Hessischen Rundfunk Frankfurt am Main erklang Mozarts „Entführung aus dem Serail“. Ein öffentliches Symphoniekonzert brachte Werke von Mozart, Hindemith und Dvořák unter Leitung von Rafael Kubelik. Hans Pfitzners Ouvertüre zu „Kätzchen von Heilbronn“ erklang in einem Orchesterkonzert. In der Reihe „Die großen Interpreten“ begegnete man Irmgard Seefried.

Der Süddeutsche Rundfunk Stuttgart brachte in seiner Reihe „Chopins Klavierwerk“ Scherzi und Mazurken des Komponisten. Verdis „Maskenball“ hörte man in der Interpretation durch Toscanini, ebenso die 3. Symphonie von Brahms und „Till Eulenspiegel“ von Strauss. Die Sendung „Berühmte Solisten“ stellte bedeutende russische Meister vor, den Geiger David Oistrach und den Pianisten Wladimir Jampolskiy. In zwei Sendungen wurde Alban Bergs gedacht, der am 9. Februar 75 Jahre alt geworden wäre; Arthur Grumiaux spielte das Violinkonzert.

Der Südwestfunk Baden-Baden brachte Richard Strauss' „Salome“ und Donizettis „Liebestrank“. „Sämtliche Werke von Alban Berg“ heißt eine neue Reihe, in deren erster Sendung die frühe Schaffensperiode des Komponisten behandelt wurde. Eine Sendung war Maria Cebotari gewidmet. Das Landesstudio Freiburg brachte Kammermusik von N. A. Porpora, Blainville und F. X. Richter sowie Lieder von Benjamin Britten.

Karl Thiemes „Divertimento II für zwei Klaviere“ erklang im Hessischen Rundfunk. Radio Wien bereitet eine Aufnahme von dessen II. Geistlichem Konzert „De profundis“ vor.

Wilhelm Fehres „Japanisches Liederspiel“ wurde von Sibylle Ursula Fuchs im Südwestfunk gesungen.

Laszlo Lajthas „Septième Symphonie“ wurde von Radiodiffusion Française mit dem Orchestre National unter Manuel Rosenthal gesendet.

Wolfgang Jacobis „Divertimento für Orchester“ wurde vom Bayerischen Rundfunk aufgenommen.

Jürg Bauris „Capriccio“ wurde von Radio Lissabon, vom Südwestfunk, vom Süddeutschen und vom Hessischen Rundfunk gesendet. Sein Liederzyklus „Vom tieferen Klang“ erklang im Norddeutschen Rundfunk Hannover.

Das Nordwestdeutsche Fernsehen brachte Friedrich Smetanas „Verkaufte Braut“ in einer Fernsehbearbeitung der Neuübersetzung Kurt Honolkas von Kurt Wilhelm.

*Gastspiele und Konzertreisen*

Die Bamberger Symphoniker unter Leitung von Joseph Keilberth unternahmen eine Schweiztournee mit Werken von Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Tschairowsky, Brahms, Strauss und Hindemith.

Das Berliner Kammerorchester unter seinem Leiter Hans von Benda spielte während seiner Asienreise rund 30 Konzerte in zwölf Ländern. Auf dem Programm standen Werke des 17. und 18. Jahrhunderts.

Das Stuttgarter Kammerorchester gab im großen Saal des Wiener Konzerthauses ein Konzert mit spätbarocker Instrumentalmusik. Unter seinem Leiter Karl Münchinger erklangen Bachs Brandenburgische Konzerte.

Das Saarländische Kammerorchester unter Karl Ristenpart unternahm erstmalig zwei Konzertreisen durch die Bundesrepublik.

Die Mecklenburgische Staatskapelle Schwerin gab unter dem sowjetischen Dirigenten Nikolai Anosow ein Konzert mit Werken von Schubert, Tschairowsky und Beethoven.



Das *Philharmonische Orchester Israels* gab verschiedene Konzerte auf der Insel Zypern.

*Friedrich Schramm* inszenierte Tschaikowskys „Eugen Onegin“ in Belgrad.

*Hans Schmidt-Isserstedt* dirigierte während einer Auslandsgastspielreise das Staatsorchester Madrid, das Orchester National in Paris und das Philharmonische Orchester in Stockholm.

*Heinz Wallberg* leitete in Rom ein Konzert mit Werken italienischer Komponisten und eine Neuinszenierung von Tannhäuser. Während der Wiener Festwochen wird er die Wiener Philharmoniker und das Londoner Philharmonia-Orchestra dirigieren, während der Salzburger Festspiele ebenfalls die Wiener Philharmoniker.

*Helmuth Thierfelder* leitete in Ankara ein Konzert des niedersächsischen Symphonieorchesters mit viel Erfolg.

*Ludwig Hoelscher* brachte in Berlin das Cellokonzert von Ernst Krenek zur Uraufführung.

*Julian von Karolyi* unternahm seine 5. Konzertreise durch Amerika. Er spielte in über 100 Orchesterkonzerten Werke von Bach, Mozart, Haydn und Schumann.

*Detlef Kraus* (Klavier), *Jost Michaels* (Klarinette) und *Klaus Stord* (Violoncello) gastierten in Mailand, Bologna, Genua und Brüssel mit Werken von Brahms, Reger und Hindemith. Detlef Kraus wird außerdem in Madrid mit dem nationalspanischen Orchester konzertieren.

*Erny Lamadin* gab in Amsterdam einen Franz-Liszt-Abend.

*Ernst Ulrich von Kameke* gab in der deutschen St.-Petri-Gemeinde in Kopenhagen ein Orgelkonzert.

*Paul Schöffler* sang in Dresden in einer Meister-singer-Inszenierung den Hans Sachs.

*Ingeborg Nerius* vom Mecklenburgischen Staatstheater Schwerin unternahm eine Gastspielreise durch Albanien.

*Jörn Thiel* wird im März in den USA eine Reihe von Vorträgen über das Thema „Die Rolle der technischen Mittel in der Musikerziehung“ halten.

### Verschiedenes

Eine Gesamtausgabe der Briefe Mozarts wird von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg herausgegeben. Der erste Band geht demnächst zum Druck. Alle Bibliotheken und Privatsammler werden gebeten, etwa noch in ihrem Besitz befindliche Originale oder Abschriften von Briefen der Familie Mozart der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg, Schwarzstraße 26, in Fotokopien oder Mikrofilmen zur Verfügung zu stellen. Kosten werden zurückerstattet, die Namen der Besitzer werden in der von ihnen verlangten Form genannt.

Die Mozartstädte Augsburg, Salzburg und Wien haben sich zu einer Arbeitsgemeinschaft zusammengeschlossen, die der Pflege Mozartscher Musik gewidmet sein soll. Zunächst wird eine Werbeschrift unter dem Titel „Dreiklang der Mozartstädte“ in mehreren Sprachen erscheinen.

Eine neue Orgel wurde in der Bonner Beethovenhalle eingeweiht. Hans Klotz und Josef Zimmermann spielten Werke von Bach und Pachelbel.

Die Musikalienhandlung M. Oelsner in Leipzig, eine der ältesten Musikalienhandlungen der Stadt, konnte am 21. Februar auf ihr 100jähriges Bestehen zurückblicken.

Die Musikalienhandlung Hans Riedel, eine der bedeutendsten in Deutschland, konnte ihr 50jähriges Geschäftsjubiläum begehen. Sie ist spezialisiert auf ernste Musik; eine Schallplattenhandlung und ein Antiquariat sind ihr angegliedert.

### Bildnachweis

Das Bildnis von Hugo Wolf nach einem Gemälde von L. Nauer (Tafel 9) wurde mit freundlicher Genehmigung von F. A. Ackermanns Kunstverlag, München, veröffentlicht.



# JOSEPH MARTIN KRAUS

(1756-1792)

## Violinkonzert C-dur

Ausgabe für Violine und  
Klavier. EB 6287 DM 8.—;  
Aufführungsmaterial lei-  
weise

## Trio D-dur

für Klavier, Violine und  
Violoncello. Stimmen  
EB 6314 DM 8.—

## Quintett D-dur

für Flöte, 2 Violinen, Viola  
und Violoncello. Stimmen  
EB 6313 DM 10.—

Die Mannheimer Schule, Stätte von Kraus' Aus-  
bildung, gab ihm wesentliche Anregungen für sein  
Schaffen, bis er 1781 königlicher Kapellmeister  
in Stockholm wurde. Neue Impulse verdankte er  
ausgedehnten Reisen nach den Kunstzentren Wien,  
Bologna, Neapel und Paris; der Austausch künst-  
lerischer Erfahrungen mit Gluck, Haydn, Albrechts-  
berger und Padre Martini gab ihm die Reife und  
Meisterschaft, die in seinen bedeutendsten Werken  
ihren Niederschlag fanden. Durch die Ungunst der  
Verhältnisse sind Kraus' Werke nach seinem frühen  
Tode kaum beachtet worden — es ist offensicht-  
lich, daß Kraus nicht ein vergessener, sondern ein  
bisher noch gar nicht bekanntgewordener Meister  
genannt werden muß. — Die oben aufgeführten  
Werke wurden von Walter Lebermann für den  
praktischen Gebrauch herausgegeben.

BREITKOPF &  
HÄRTEL  
WIESBADEN

**Jg. LEHRERIN für Musik u. Rhythmik**  
gesucht f. sofort oder später, Bew. m. Lichtbild,  
Gehalt nach T. OA.

Doris Reichmann-Schule  
staatl. anerk. Berufsfachschule für Gymnastik-  
lehrerinnen, Hannover, Hammersteinstraße 3

Durch das plötzliche Ableben von Musikdirektor  
Werner Saam ist die Stelle des

## Städtischen Musikdirektors

in Solingen (170 000 Einwohner) neu zu beset-  
zen. Das Kulturleben der Stadt ist sehr rege.  
Auf dem Gebiet des Theaters finden zur Zeit  
regelmäßig Gastspiele auswärtiger Bühnen mit  
insgesamt etwa 100 Vorstellungen im Jahre statt.  
Neben vielen anderen kulturellen Einrichtungen  
(Stadtbücherei mit mehreren Nebenstellen, Volks-  
hochschule, Stadtarchiv, Deutsches Klingenmuseum  
Jugendmusikschule) herrscht vor allem ein sehr  
lebendiges musikalisches Leben. Das Städtische  
Orchester besteht aus 45 Musikern; es wird zu  
den Symphoniekonzerten verstärkt. Außer den  
städtischen Symphonie-, Chor-, Kammer- und  
Schulkonzerten ist ein sehr starkes privates Be-  
mühen durch Gemischte-, Kinder-, Frauen- und  
Männerchöre sowie mehrere hochwertige Lieb-  
haberorchester zu verzeichnen.

Der bisherige Stelleninhaber, selbst Sohn der  
Stadt, hat in über 30jähriger künstlerischer und  
musikpädagogischer Tätigkeit das städtische Mu-  
sikleben aus seinen Anfängen bis zum heutigen  
hohen Stand geformt. Neben der Leitung des  
Städtischen Orchesters und des Städtischen Chores  
hat er auch starken Einfluß auf die künstlerische  
Entwicklung des privaten Chorlebens genommen.  
Die Veranstaltung von Chormusikwochen und  
die Ausschreibung eines Musikpreises der Stadt  
zur Förderung des zeitgenössischen Chormusi-  
schaffens gingen auf seine Initiative zurück.

Die städtischen und privaten kulturellen Ver-  
anstaltungen leiden zur Zeit unter Raumnot.  
Der Bau eines neuen Kulturzentrums (Theater  
und Konzertsaal) wird im Frühjahr 1960 begon-  
nen.

Hochqualifizierte Persönlichkeiten, die neben  
einem hohen fachlichen Können auch über aus-  
geprägte chorerzieherische und musikpädagogische  
Fähigkeiten und Erfahrungen verfügen, wollen  
ihre Bewerbungen umgehend (spätestens bis 4  
Wochen nach Erscheinen) unter Beifügung von  
Unterlagen über ihre Ausbildung und bisherige  
Tätigkeit, eines handgeschriebenen Lebenslaufes,  
eines Lichtbildes und unter Angabe von Refe-  
renzen an das Personalamt der Stadt Solingen  
richten.

Die Besoldung ist mit einer Pauschalvergütung  
unter Anlehnung an die Vergütungsgruppe TO.  
A. I. vorgesehen.

Zu verkaufen ist eine alte

## MEISTERGEIGE

Anfragen unter M. M. 74912 über CARL  
GABLER WERBEGESELLSCHAFT MBH  
München 2, Karlsplatz 13.

# STUDIUM AN DEN STAATLICHEN MUSIKHOCHSCHULEN

## DER BUNDESREPUBLIK EINSCHLIESSLICH WESTBERLINS

### BERLIN Hochschule für Musik. Berlin-Charlottenburg 2, Fasanenstraße 1. Telefon 32 51 81

Direktor: Prof. Boris Blacher

**Komposition und Tonsetz:** Pepping, Blacher, Chemin-Petit, Hartig, Schwarz-Schilling. — **Dirigieren:** Lindemann, Jakobi, Peter. — **Gesang und Opernschule:** Dr. Brauer, Baum, Beilke, Diez, Grümmer, Krebs, Ludwig, Sengeleitner, Walter Lisa, Winkler. — **Tasteninstrumente:** Klavier: Riebensahm, Beltz, Elter, Plagge, Puchelt, Roloff, Schmidt, Schlesier; **Orgel:** Ahrens, Dr. Schneider, Wackwitz; **Cembalo:** Kind. — **Streichinstrumente:** Seiler, Borries, Dünschede, Kirch, Schulz, Taschner, Klemm, Dörner, Lutz, Schumacher. — **Blas- und Orchesterinstrumente:** Jacobs, Bode, Domroese, Engels, Frenz, Fugmann, Geuser, Hübner, Gohlke, Lembens, Nicolet, Steinkopf, Steins. — **Musikerziehung / Schulmusik, Privatmusik / Jugend- und Volksmusik:** Stoverock, Bergese, Fuchs, Borris, Rehberg, Dr. Reimann. — **Kirchenmusik:** Ahrens, Grote, Dr. Schneider, Wackwitz. — **Aufnahmestudio:** Dr. Geiseler. — **Opernschule — Orchesterschule.**

### DETMOLD Nordwestdeutsche Musik-Akademie. Detmold, Neustadt 12. Telefon 31 45/46

Direktor: Prof. Martin Stephani. Stellv. Direktor: Prof. Johannes Driessler

**Komposition und Tonsetz:** Driessler, Keller, Klebe, Klein. — **Orchester und Orchesterdir.:** König. — **Chor und Chordir.:** Stephani, Wagner. — **Gesang und Opernschule:** Bialas-Specht, Böckemeier, Creuzburg, Drissen, Günter, Husler, Dr. Klaiher, Lindenbaum, Maler-Fitting, Spranger, Weissenborn, Wünschmann. — **Tasteninstrumente:** Buker, Goebels, Hansen, Kretschmar-Fischer, Ledner, Natermann, Richter-Haaser, v. Haimberger, Lorenz, Menne, Redel-Seidler, Schilde, Schnurr, Theopold, Trammitz. — **Streichinstrumente:** Güdel, Heister, Isselmann, Koch, Müller, Münch-Holland, Schad, Strub, Varga. — **Blasinstrumente:** Hennige, Michaels, Neudecker, Reichling, Dr. Schmitz, Walther, Weidemaier, Winschermann. — **Schlagzeug:** Scherz. — **Harfe:** Wagner. — **Gitarre:** Müller-Dombois. — **Kammermusik:** Strub. — **Gehörbildung:** Driessler-Quistorp. — **Korrepitition:** Radke. — **Rhythmik:** Jaenicke. — **Höhere und Real-Schulmusik:** Dr. Eberth, Dr. Lorenzen. — **PM-Seminar:** Goebels, Weiß. — **Evang. Kirchenmusik:** Dr. Reindell, Steche, Trammitz. — **Tonmeister-Ausbildung:** Dr.-Ing. Thienhaus, von Kaven. — **Musik-Wissenschaft:** Dr. Jung. — **Sprecherziehung:** Kuhlmann, Dr. Uhlenbruch. — **Aufnahmeprüfung für Sommersemester 1960:** 1./2. April 1960.

### FRANKFURT/M. Staatl. Hochschule für Musik. Frankfurt/Main, Eschersheimer Landstraße 33.

Telefon 55 44 14 und 59 16 73. Direktor: Prof. Philipp Mohler

**Komposition und Tonsetz:** Baither, Biersack, Hessenberg, Mohler, Niederste-Schee, Puetter, Zipp. — **Dirigieren:** Zwißler. — **Klavier:** Arnold, Büchner, Dr. Flößner, Flinsch, Freitag, Krutisch, Leopolder, Musulin, Seufert, Sott, Weiß. — **Violine:** Graef-Moench, Herrmann, Lenzewski, Peters, Stanske. — **Bratsche:** Peters, Presuhn. — **Cello:** Molzahn. — **Orgel:** Baither, Bodmann, Köhler, Troost, Walcha. — **Cembalo:** Jäger. — **Gesang:** Becker, Daden, Gründler, Heß, Lohmann, Pitzinger, Schmitt, von Stetten. — **Blas- und sonstige Orchesterinstrumente, Harfe:** Cremer, Englert, Göpfert, Jung, Käppler, Lukas, Naumann, W. Schmidt, Schneider, Stegner, Stein. — **Blockflöte:** Fricke, Steinbichler. — **Sprecherziehung:** Grantz-Soeder. — **Rhythmik:** Awanowa. — **Kirchenmusik (Walcha) — Schulmusik (H. W. Schmidt), Privatmusiklehrer-Seminar (Dr. Flößner) — Opernschule (Vondenhoff, Dr. Skraup, Hohner, Uhlig, Welter) — Operndorschule (Klauff) — Orchesterschule (Biersack) — Kammermusik (Lenzowski) — Studio für Neue Musik (Lenzowski) — Liedklasse (Zwißler) — Chor (Felgner) — Vorlesungen über Interpretation und Dirigieren von Meisterwerken sinfonischer Musik (Schuricht).**

### FREIBURG/BR. Staatl. Hochschule für Musik. Freiburg i. Br., Münsterplatz 30. Tel. 3 18 34, App. 503

Direktor: Prof. Dr. h. c. Gustav Scheck. Stellv. Direktor: Prof. Dr. Artur Hartmann

**Komposition und Tonsetz:** Fortner, Dr. Doflein, Dr. Hartmann, Hoffmann, Kefler, Neumeyer, C. Ueter. — **Musikgeschichte:** Dr. Dammann. — **Dirigieren:** Froitzheim, C. Ueter. — **Gesang und Opernschule:** v. Winterfeldt, Harlan, Int. Lehmann, C. Ueter, Brena, Leuwen, L. Ueter. — **Klavier:** Seemann, Picht-Axenfeld, Fernow, Finke, Hatz, Klotz, Krebs, Riegler-Gutjahr, Schirmer, Schneider-Marfels, Westphal. — **Hist. Tasteninstrumente:** Neumeyer. — **Orgel:** Kraft, Kessler, Dr. Winter. — **Violine:** Végh, Grehling, Nauber. — **Viola:** Koch. — **Cello:** Teichmanis, Wilke. — **Kammermusik:** Koch, Teichmanis. — **Flöte und alte Kammermusik:** Dr. Scheck, Delius. — **Kath. Kirchenmusik:** Dr. Winter. — **Ev. Kirchenmusik:** D. Dr. Gurlitt, Kessler, Kraft, Rössler. — **Schulmusik:** Dr. Dammann, Dr. Hartmann. — **Orchesterschule:** Dr. Scheck, Plath, Kaiser, Kaleve, Leonards, Gastrock, Fröhlich, Hempel, Köhler, Schlager. — **PM-Seminar:** Dr. Doflein. — **Rhythmik:** Kohrs.

### HAMBURG Staatl. Hochschule für Musik. Hamburg 13, Harvestehuder Weg 12. Telefon 44 11 51

Direktor: Prof. Wilhelm Maler

**Komposition und Tonsetz:** Ditzel, Jarnach, Klußmann, Micheelsen, v. Oertzen, Poser, Wohlfahrt. — **Dirigieren:** Brückner-Rüggeberg, Dr. Schmidt-Isserstedt. — **Chorleitung und Chor:** Detel. — **Gesang und Opernklasse:** u. a. Berger, Guilleaume, Hinrichs, Koberg, Martin, Dr. Poley, Rees, Stein, Wolff. — **Klavier:** u. a. Gebhardt, Hauschild, Henry, Schöneke, Schröter, Zur. — **Orgel:** u. a. Förstemann, Lipp, Wunderlich. — **Cembalo:** Albes, Hansen. — **Streichinstrumente:** u. a. Hamann, Hanke, Hauptmann, Lang, Röhn, Schüdner, Troester. — **Blas- und sonstige Orchesterinstrumente:** u. a. Brindkman, Eggers, Grundmann, Keller, Nellen, Otto, Rohland, Schäfer, Weber. — **Harfe:** Meisen. — **Seminare:** Privat-Musik: Schröter; Schulmusik (Volks- und Höhere Schule): Detel. — **Evang. Kirchenmusik:** Micheelsen. — **Musikgeschichte:** Dr. Feldmann. — **Schauspiel:** Lenschau, Marks, Nagel. Aufnahmeprüfungen: März und September.

### KÖLN Staatl. Hochschule für Musik. Köln, Dagobertstr. 38, Fernruf 7 04 41, 7 04 51 (Zentrale Johannishaus)

Direktor: Prof. Heinz Schröter. Stellv. Direktor: Prof. Hermann Schroeder  
**Schulmusikklassen:** Gesang: Bosenius, Glettenberg, Marten. — **Klavier:** Anwander, Pillney, Schmidt, Schmitz-Gohr, Schröter. — **Geige:** Marschner, Rostal. — **Cello:** Cassado, Steiner. — **Komposition:** Peltzold, Raphael, Schroeder, B. A. Zimmermann. — **Dirigieren:** von der Nahmer. — **Chorleitung:** Hammers, Schroeder. — **Orgel:** Dr. Klotz, Zimmermann. — **Kammermusik:** Dr. Kehr. — **Opernschule:** Hammers, von der Nahmer, Reinhardt. — **Operndorschule:** Hammers. — **Institut für Schulmusik und Realschulausbildung:** N. Schneider. — **Institut für Kath. Kirchenmusik:** Msgr. Wendel. — **Institut für Ev. Kirchenmusik:** Dr. Klotz. — **Privatmusiklehrerseminar:** Raphael. — **Orchesterschule:** Dr. Steves. — **Chor:** Schroeder. — **Orchester:** Classens. — **Seminar für Volks- und Jugendmusik:** Schieri. — **Seminar für Rundfunk- und Filmmusik:** Dr. Gostlich, B. A. Zimmermann. — **Seminar für Musikkritik:** Dr. Silbermann. — **Kursus für Jazzmusik:** Edelhagen.



# STUDIUM AN DEN STAATLICHEN MUSIKHOCHSCHULEN DER BUNDESREPUBLIK EINSCHLIESSLICH WESTBERLINS

**MÜNCHEN Staatl. Hochschule für Musik.** (gegr. 1846). München 2, Arcis-Straße 12. Telefon 55 82 54  
Präsident: Professor Karl Höller. Direktor: Professor Anton Walter

Unterricht in allen Lehrfächern der Musik sowie im Tonkünstl. Lehramt. Aufnahmeprüfungen: Ende September.  
Mitglieder des Lehrkörpers u. a.: **Komposition:** Bialas, Genzmer, Lehner, Orff. — **Dirigieren:** Eichhorn, Lessing, Mennerich. — **Chorleitung:** Schieri. — **Kirchenmusik:** Dr. Hafner (kath.), Högner (ev.). — **Gesang:** Gruberbauer, Hotter, Hüschi, Kupper, Reuter, Schmitt-Walter. — **Klavier:** Arnold, Dommies, Hindemith-Landes, Koebel, Dr. Linden, Rosl Schmid, Steuerer, Then-Bergh, Wührer. — **Cembalo:** Li Stadelmann. — **Orgel:** Richter, Wismeyer. — **Streichinstrumente:** v. Beckerath, Brückner, Härtl, Laurent, Raba, Reichardt, G. Schmid, Stiehler, Ströß, Ortner (Kontrabaß). — **Orchesterinstrumente:** Theurer, Uhlemann, Sertl, Porth, Noeth, Lentreddt. — **Musikwissenschaft:** Dr. Valentin, Dr. Pfrogner, Dr. Zentner. — **Seminar für Musikerziehung:** Gebhardt. — **Operndarstellung, Opernregie:** Heinz Arnold, Altmann, Daubner, Gundlach. — **Opernchorgesang:** Hanns Haas.

**SAARBRÜCKEN Staatl. Hochschule für Musik.** Saarbrücken, Kohlweg 18. Telefon 2 80 80  
Direktor: Prof. Hans Karolus. Stellv. Direktor: Prof. Dr. Herbert Schmolzi

**Meisterklassen:** Klavier (Foldes), Violoncello (Gendron), Kapellmeisterklasse (Wüst). — **Komposition und Tonsatz** (Klein, Konietzny, Lonnendonker, Loskant, Schmolzi u. a.). — **Gesang** (Fuchs, Karolus, Schloßhauer u. a.). — **Klavier** (Griem, Sellier, H. und K. Schmitt u. a.). — **Orgel** (Oehms, Rahner, Schneider). — **Violine** (Bus, Strauß). — **Viola** (Hoenisch). — **Sämtl. übrigen Orchesterinstrumente** — **Chor** (Schmolzi). — **Orchester** (Loskant). — **Kammermusikklassen** — **Schulmusik** (Graetschel, Klein, Schmolzi, Stitz). — **Kirchenmusik** (kath.: Lonnendonker, evang.: Rahner). — **Privatmusiklehrer-Seminar** (Griem). — **Opernschule** (Mutzenbecher, Zöller). — **Opernchorschule** (Leder). — **Schauspielschule** (Recktenwald, Stark). — **Sprecherziehung** (Geißner). — Semesterbeginn: 1. April und 1. Oktober.

**STUTTGART Staatl. Hochschule für Musik.** Stuttgart, Urbansplatz 2. Telefon 24 60 41/42  
Direktor: Prof. Hermann Reutter. Stellv. Direktor: Prof. Arno Erfurth

**Komposition und Tonsatz:** David, Frommel, Dr. Karkoschka, Dr. Komma, Marx, Reutter. — **Gesang:** Draeger, Hager, Mielsch-Nied, Schaible, Siben, Sigel, Sihler, Völker. — **Violine:** Kergl, Loewenguth, Müller-Crailsheim, Stefansky, Steffen-Wendling. — **Viola:** Kessinger. — **Cello:** Biller, Gemeinhardt, Hoelscher. — **Klavier:** Buck, Erfurth, Herold, Horbowski, Lautner, Uhde. — **Orgel:** Gerold, Liedeker, Metzger, Nowakowski, Renz. — **Orchesterinstrumente:** Burum, Fischer, Glas, Graeser, Hering, Hermann, Jungnitsch, Krümming, Krüger, Kühn, Milde, Peinecke, Stein, Stößer, Stöbel, Widmaier. — **Alte Instrumente:** Praetorius, Niggemann. — **Sprecherziehung:** Muff-Stenz. — **Rhythmik:** Pistor, Binner, Ellersiek. — **Chor und Chorleitung:** Grischkat. — **Dirigentenklasse, Orchester:** Müller-Kray. — **Oper, Operndiör:** Rüder, Kapper, Mende. — **Schauspiel:** Kenter, Barth, Norgall. — **Liedklasse:** Reutter. — **Kammermusik:** Giesen. — **Bläserstudio:** Dreisbach. — **Musikwissenschaft:** Dr. Komma. — **Schulmusik:** Marx, Binkowski. — **PM-Seminar:** Volkart. — **Tonstudio:** Haller. — Semesterbeginn jeweils 1. April und 1. Oktober.

Soeben erschienen:

Fundação Calouste Gulbenkian

## PORTUGALIAE MUSICA

SERIE A · Vol. I

Manuel Rodrigues Coelho:

### FLORES DE MUSICA

pera o instrumento de tecla & harpa  
(1620). Vol. I: Livro de tentos. Apêndice: Terceiro tento do primeiro tom.  
Transcrição e estudo de Macario Santiago Kastner. 1959. 22 Faksimiles.  
LVI, 279, XXII S. 4°. Leinen DM 55. —

Alleinauslieferung für alle Länder  
außer Portugal und Spanien:

Bärenreiter-Antiquariat · Kassel-Wilh.

Musiktheater in der Schule

## DIE JOBSIADE

Eine Schulooper

Text nach Karl Arnold Kortum  
von Robert Seitz

Musik von

WOLFGANG JACOBI

Textbuch, Partitur, Klavierauszug der Solo-  
Gesänge, komplettes Chor- u. Orchestermaterial

Preise nach Vereinbarung

edition modern München Zürich Wien

KLAVICHORDE  
SPINETTE  
CEMBALI  
HAMMERFLUGEL



überall in der Welt bewundert und begehrt

**NEUPERT**

BAMBERG NÜRNBERG  
Anfragen nach Nürnberg · Marienortgraben 1

# DAS MUSIKSTUDIUM

## Staatsmusikschule Braunschweig

Leitung: Heinz Kühl / Ausbildungsklassen — Seminare für Musikerziehung (Privatmusiklehrer) und Rhythmische Erziehung — Opern- und Opernchorschule — Orchesterschule / Sekretariat: Theaterwall 12, Fernruf 2 43 11.

## Städt. Akademie für Tonkunst Darmstadt

Leitung: Dr. Walter Kolneder, Meister- und Ausbildungsklassen, Opern- Orchester- und Kapellmeisterschule, Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen, Erweiterungsseminar mit Abschlußprüfung für Jugendmusikschulen, Vorlesungen, Studio für elektronische und experimentelle Musik (in Verb. mit dem Kranichsteiner Musikinstitut), Komposition: Heiß, Lechner / Gesang: Dr. Hauer, Dr. Hudemann, Einfeldt / Violine: Bardet, Meyer-Sicking, Müller-Gündner / Violoncello: Lechner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hoppstock, Zéräh / Dirigieren: Franz / Kammermusik: Dennemarck / Tonsatz: Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte, Formenkunde: Dr. Kolneder / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz (vom Hessischen Landestheater) / Pädagogik, Methodik, Psychologie: Balthasar. Auskunft und Anmeldung: Sekretariat, Darmstadt, Hermannstraße 4, Telefon: 80 31, Nebenstelle 339.

## Konservatorium der Stadt Duisburg

Direktor: Dr. Karl Otto Schaurte / Berufsausbildung in Gesang und allen Instrumenten / Schule für Musikfreunde / Seminar für Musikerzieher / Orchesterschule / Kammermusik / Opernchorschule / Opernschule / Arbeitskreis für neue Musik. Sekretariat: Duisburg, Neckarstraße 1 (Stadttheater), Telefon: 3 44 41, N. A. 78.

## Robert-Schumann-Konservatorium Düsseldorf

Direktor: Prof. Dr. Joseph Neyses, Meister- und Ausbildungsklassen für alle Instrumente, Gesang, Dirigieren und Komposition / Opernschule / Orchesterschule / Seminar für Privatmusiklehrer / Seminar für Katholische Kirchenmusik / Abt. für Toningenieur, Ausk. u. Anm.: Sekretariat Düsseldorf, Inselstr. 27/2, Ruf 44 63 32.

## Folkwangschule der Stadt Essen

Musik — Tanz — Schauspiel — Sprechen / Auskunft und Anmeldung: Verwaltung, Essen-Werden, Abteil — Tel. 49 24 51/53, gegr. 1927 / Direktor: GMD Professor Heinz Dressel / Ausbildung bis zur Konzert-, Bühnen- bzw. Orchesterreife / Abt. Musik: Leitung: Professor Heinz Dressel / Instrumentalklassen und Seminare: Klavier: Detlef Kraus, Georg Stieglitz, Irma Zucca-Sehlbach, Ernst Hüppe, Arthur Janning / Violine: Werner Krotzinger, Prof. Fritz Peter, Gustav Peter, Robert Haass / Cello: Klaus Störck / Cembalo und Generalbaß: Helma Elsner / Komposition: Erich Sehlbach, Siegfried Reda, Dietram Schubert / Dirigenten und Chorleiter: Professor Heinz Dressel, Karl Linke / Musikwissenschaft / Studio für Neue Musik: Dr. Karl H. Wörner / Rhythmische Erziehung: Erna Conrad / Katholische Kirchenmusik: Prof. Ernst Kaller / Evangelische Kirchenmusik: Kirchenmusikdirektor Siegfried Reda / Orchesterschule: Dozenten: Kammermusiker Kratsch, Schlee, Langen, Fritsche, Erdmann, Knust, Metag, Mechtenberg, Jansen, Krischker, Kolf (siehe Instrumentalklassen) / Abteilung Theater, Opern-Abteilung: Leitung: Professor Heinz Dressel / Gesang: Hilde Wesselmann, Clemens Kaiser-Breme / Musikalische Einstudierung: H. J. Knauer / Szenischer Unterricht: Günter Roth / Opernchorschule: Hans-Jürgen Knauer / Schauspiel-Abteilung: Leitung: Werner Kraut / Dozenten: Else Betz, Claus Clausen, Moje Forbach, Friedrich Gröndahl, Rose Krey, Thea Leymann, Eugen Wallrath / Angeschlossen: Seminar für Sprecher/Sprecherziehung und Sprechkunde / Abteilung Tanz: Leitung: Kurt Jooss/ Dozenten: Anna Joos-Markard, Trude Pohl, Anne Woolliams, Gisela Reber, Albrecht Knust, Erich Heubach / Bühnentanzklassen, Seminar für Tanzpädagogik, theoretisch/praktische Ausbildung in Tanzschrift (Kinetographie Laban).

## Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar v. Knorr, Ausbildungsklassen für Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten-Streich- und Blasinstrumente, Harfe, Schlaginstrumente / Solistenklassen für Gesang und alle Instrumentalfächer / Kirchenmusikabteilung / Schulmusikabteilung (Ausbildungswege für höhere und Mittelschulen) / Seminare für Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung und Jugend- und Volksmusik / Opernabteilung / Schauspielabteilung / Tanzabteilung / Orchesterschule, Auskunft und Anmeldung: Hannover, Waldersestr. 100, Ruf 1 66 11.

## Staatl. anerk. Hochschule für Musik und Theater Heidelberg

Leitung: R. Hartmann / M. Steinkrüger, Seminar für Privatmusiklehrer; Institut für Schulmusik (in Verbindung mit der Universität Heidelberg). Ausbildungs- und Meisterklassen für alle Instrumente, Gesang, Chorleitung, Dirigieren und Komposition, Orchesterklasse; Opern- und Schauspielklassen, Auskunft und Anmeldung über das Sekretariat der Hochschule, Heidelberg, Friedrich-Ebert-Anlage 50, Fernruf 20 40.

# DAS MUSIKSTUDIUM

## Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

**Direktor Dr. Gerhard Nestler.** Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorerziehung. Meisterklassen für Klavier (Yvonne Loriod), Violine (Bronislaw Gimpel), Viola, Violoncello, Gesang und Dirigieren. Seminare für Schulmusik, Evang. und Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Opernschule. Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Badischen Sängerbund. Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18.

## Musikakademie der Stadt Kassel

**Direktor: Kurt Herfurth.** Berufsausbildung in Gesang und allen Instrumenten / Seminar für Musikerzieher / Musikpädagogische Arbeitsgemeinschaften / Opernklasse / Orchesterschule mit Studienorchester. Gemeinschaftsmusizieren und Kammermusik / Komposition / Studio für neue Musik / Jugend- und Volksmusik / Chor- und Orchesterleitung / Staatliche Abschlußprüfung. Alle Anfragen an das Sekretariat Kassel, Kölnische Straße 36. Telefon 1 91 61 (596).

## Städt. Hochschule für Musik und Theater Mannheim

(staatlich anerkannt) Leitung: **Direktor Prof. Richard Laugs** / Ausbildung in allen musikalischen Fächern / Seminar für Privatmusiklehrer / Opernschule / Komposition und Tonsatz (Hans Vogt, Schatt) / Dirigieren (Prof. Laugs, Wilke) / Gesang (Neuenschwander, Hölzlin, Laube, Müller, Seremi, Ganjon) / Tasteninstrumente Prof. Laugs, Schulze, Rehberg, Schwarz, Vogel, Landmann (Orgel) / Violine (Mendius, Ringelberg, Offner) / Viola (Kußmaul) / Violoncello (Adomeit, Gutbrod) / Alte Str.-Instr. (Dr. Behr) / Blasinstrumente und Harfe (Mitglieder des Nationaltheaterorchesters) / Chor (Wilke) / Opernschule (Hölzlin, Schneider, Dr. Eggert, Vogt) / Korrep. (Wagner, Mayer) / Musikgeschichte (Dr. Tröller). Auskunft durch die Verwaltung, R. 5. 6.

## Hochschulinstitut für Musik Trossingen

lehrt alle Fachgebiete der Musik, bildet Lehrkräfte für Jugendmusikschulen aus, dient der Fortbildung aller auf dem Gebiet der Laienmusik tätigen Kräfte. — Das Hochschulinstitut gliedert sich in folgende **Abteilungen**: Privatmusikerziehung, Schulmusik (Volks- und Mittelschule), Jugend- und Volksmusik, Rhythmik, Kirchenmusik, Chorleiter, Bläuserschule, Vorbereitung zum Casals-Kurs in Zermatt.

Leitung: **Prof. Guido Waldmann**

Auskunft: Trossingen (Wttb.), Karlsplatz, Telefon 320.

## Bergisches Landeskonservatorium Wuppertal und Haan

Einführungs-, Fortbildungs- und Meisterklassen auf allen Gebieten der Tonkunst, praktische Chor-, Orchester- und Kammermusikübungen, wissenschaftliche Seminare, Arbeitsgemeinschaften, Abend- und Wochenkurse sowie Opern-, Ballett-, Orchester-, Jugendmusik und Singschule für Liebhaber und Berufsausbildung bis zur fachlichen und künstlerischen Reife. Sekretariat: W.-Elberfeld, Tannenbergsstraße 3 (3 17 38).

## Bayer. Staatskonservatorium der Musik Würzburg

Würzburg, Mergentheimer Straße 76, Fernruf 7 26 90 — **Direktor: Hanns Reinartz.** — Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst. Instrumental- und Gesangsklassen — Orchesterschule — Dirigentenklasse — Kompositionsklasse — Privatmusiklehrer-Seminar — Abteilung für katholische Kirchenmusik — Opernschule — Lehrgänge f. Musikgeschichte, Operngeschichte, Operndramaturgie, Instrumentenkunde, Musiktheorie u. Gehörbildung.

ALFRED DÜRR:

Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs.

(1958). 6 Tafeln. 162 Seiten. Kt. DM 7.—, Sonderdruck aus dem Bach-Jahrbuch 1957.

Lieferbar durch: **Bärenreiter-Antiquariat - Kassel-Wilh.**

*Sperrhake* Passau 3 / Bayern

Spinette · Clavichorde *Cembali*



*Pirastro*

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE  
AUCH FÜR GAMBen UND VIOLA D'AMORE





# Barocktrompeten Barockposaunen

nach Originalschnitten  
gearbeitet in moderner  
Ausführung oder genauer  
Kopie sowie alle anderen  
Blechblasinstrumente fertig

**Helmut Finke**

Metallblasinstrumentenbau  
Herford in Westfalen

Zur Entlastung unseres  
Auslieferungsleiters  
  
Noten — Bücher — Schall-  
platten — In- und Ausland

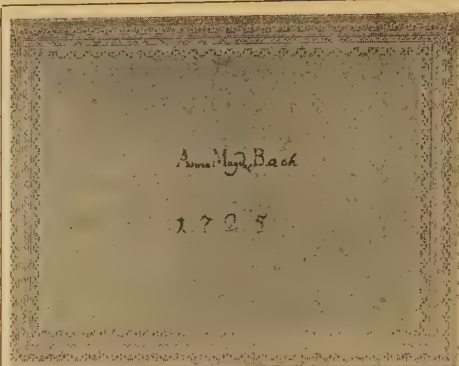
**jüngerer gelernter  
MUSIKALIENHANDLER**

(auch Groß-Sortiment) gesucht.

Voraussetzung: Interesse am  
Musikleben und organisatorischen  
Aufgaben.

Schriftliche Bewerbung mit  
Gehaltswünschen an

**Bärenreiter-Verlag  
Kassel-Wilhelmshöhe**



## Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725

Nach dem Urtext der „Neuen Bach-Ausgabe“  
herausgegeben von Georg von Dadelsen. BA 5115.  
XXII und 127 Seiten mit 6 Faksimileseiten.  
Querformat, grüner Büten-Pappband mit Gold-  
prägung nach dem Originaleinband DM 8.50.

„Das Klavierbüchlein führt uns mit seinem far-  
bigen Nebeneinander von Ernst und Heiterkeit,  
von Zufall und tieferem Sinn lebendig in die  
Alltagswelt des Thomaskantors hinein. Manch  
einer, der den Weg noch nicht fand zu den schwe-  
rer zugänglichen Werken des Meisters, den Fugen,  
Kantaten und Passionen, mag in diesem Noten-  
büchlein einen neuen Ausgangspunkt entdecken —  
aber auch jener, der Bachs Meisterwerke ver-  
ehrt: er wird hier auf die Wurzeln der Bachschen  
Kunst hingewiesen, auf den Lebenskreis, dem sie  
entstammt, die mitteldeutschen Kantoren- und  
Spielmannsfamilien. Handwerkliche Gediegenheit  
und Kunst-Ernst sind darin ebenso zu Hause wie  
Lebenshumor und Glaubensgeborgenheit. Für die  
starke Kraft des Menschlichen, des lebensvollen  
Miteinanders sind diese Notenbücher Sinnbild ge-  
worden. Einst aus herzlicher Zuneigung entstan-  
den, rühren sie auch uns von Herzen an.“ (Aus  
dem Vorwort).

Mit einem liebevollen, auf das häusliche Musi-  
zieren in der Familie Bach eingehenden Vorwort  
und mit einem Abschnitt „Besondere Bemerkun-  
gen“, der die neuesten wissenschaftlichen Erge-  
bnisse über die einzelnen Stücke festhält, versehen,  
wird diese praktische, bibliophile, großzügig ge-  
stochene und auf bestem, holzfreiem Papier ge-  
druckte Ausgabe als eine der schönsten Früchte  
der „Neuen Bach-Ausgabe“ das Entzücken aller  
Musikfreunde hervorrufen.

**BÄRENREITER - VERLAG**

## Die zwei großen Passionen der neuen Kirchenmusik in vorbildlichen Darstellungen

### HUGO DISTLER

Choralpassion op. 7 nach den vier Evangelien für fünfstimmigen gemischten Chor a cappella und zwei Vorsänger (Evangelist, Jesus). — Westfälische Kantorei; Helmut Krebs, Tenor (Evangelist); Paul Gümmer, Baß (Jesus); Herta Flebbe, Gert Spiering, Johannes Korthendiek, Soliloquenten. Leitung: Wilhelm Ehmann.  
T 72 083/84 L DM 36.—

Die künstlerische Darstellung dieser Schallplatte wertet die Hinweise aus, die Hugo Distler selbst bei der Uraufführung gegeben hat, wobei schon der Christus-Darsteller, Paul Gümmer, mitwirkte. So kommt eine vom Komponisten autorisierte Interpretation zustande, die der Chor durch kristallene Klanglichkeit und stählerne Spannung überhöht.

### Ein Auszug aus der Choralpassion

Choralpartita: Jesu deine Passion. Für fünfstimmigen Chor. — Westfälische Kantorei. Leitung: Wilhelm Ehmann. CAN 11 17 F DM 7.50

### ERNST PEPPING

Passionsbericht des Matthäus. Für acht- bis zwölfstimmigen Chor a cappella. Dokumentaraufnahme einer öffentlichen Aufführung der Spandauer Kantorei im Berner Münster 1952. Leitung: Gottfried Grote. CAN 1101/02 LP in Kassette DM 48.—

Die Interpretation dieser Platte durch die Spandauer Kantorei unter Gottfried Grote ist von so eindrucksvoller Dramatik und Dynamik, wie man sie im allgemeinen nur bei Live-Aufnahmen findet. Auch hier kann von einer autorisierten Darstellung gesprochen werden, da die Einstudierung in unmittelbarer Verbindung mit dem Komponisten erfolgte.

Die Platten sind in allen Fachgeschäften zu haben.

**CANTATE**

Schallplatten · Darmstadt

Auf Amadeo-  
Schallplatten  
spricht



## KLAUS KINSKI

Nach den großen Erfolgen in

**Berlin · Hannover · Wien**

jetzt auf Tournee in Westdeutschland

AVRS 2029 **RIMBAUD** — Sehr fern / Die Neujahrsgeschenke der Waisenkinde / Faunkopf / Der Schläfer im Tal / Trunkenes Schiff  
(25 cm 33 $\frac{1}{3}$  U) DM 13.50

AVRS 2030 **VILLON** — Ich bin so wild nach deinem Erdbeermund / Eine Ballade / Ballade von der Mäusefrau / ...denkst du, es macht mir Spaß / Das große Testament  
(25 cm 33 $\frac{1}{3}$  U) DM 13.50

AVRS 2037 **O. WILDE** — Der junge König  
(25 cm 33 $\frac{1}{3}$  U) DM 13.50

AVRS 2038 **RIMBAUD** — Die erste Kommunion / Der Schmied  
(25 cm 33 $\frac{1}{3}$  U) DM 13.50

AVRS 6139 **O. WILDE** — Der glückliche Prinz / Der selbstsüchtige Riese  
(30 cm 33 $\frac{1}{3}$  U) DM 19.—

In Vorbereitung:

### KINSKI SPRICHT SCHILLER

Presseurteile über das Gastspiel in Hannover am 24. 1. 1960.

Rundschau Hannover 25. 1.: ... Wenn er sprach, riß er alle dahin, wohin er sie haben wollte: in eine eigene, aus dem subjektiven Erlebnis kommende Deutung der Dichtung.

...eine geradezu phänomenale Atemtechnik und eine seelische Verwandlungskunst...

...er glaubte, was er sprach...

Hannoversche Allgemeine Zeitung 26. 1.: ...Klaus Kinski ein künstlerisches Ereignis.

...Kinskis Villon-Deutung wird zu einer atemberaubenden Konfession...

Bitte, fordern Sie von Ihrem Schallplattenhändler den Kinski-Sonderprospekt an.

**AMADEO KASSEL**



## AUFRUF ZUR SUBSKRIPTION

Johann Sebastian Bach

# Weihnachtsoratorium

BWV 248

Faksimile-Ausgabe

Faksimile-Lichtdruck des Autographs der Partitur (Westdeutsche Bibliothek Marburg, ehemals Preußische Staatsbibliothek), herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Alfred Dürr. — 148 autographe Seiten im Originalformat 21,5 x 35 cm, gedruckt auf holzfreiem Deutsch-Japan-Papier, gebunden in Ganz-Igraf mit Goldprägung. — Bis **1. Juni 1960** zum wesentlich ermäßigten Subskriptionspreis von DM 80.—; späterer endgültiger Ladenpreis ca. DM 100.— bis DM 120.—.

Während die Autographe verschiedener Großwerke Johann Sebastian Bachs, z. B. die „Matthäuspassion“, die „h-moll-Messe“, die „Brandenburgischen Konzerte“ u. a., schon in Faksimileausgaben zugänglich sind, ist die Eigenschrift zu einem seiner populärsten Werke, dem „Weihnachtsoratorium“, bisher noch niemals im Zusammenhang veröffentlicht worden. Der Bärenreiter-Verlag beabsichtigt deshalb, die autographe Partitur des „Weihnachtsoratoriums“ in einem würdig ausgestatteten Lichtdruck herauszugeben, und lädt hiermit zur Subskription ein.

Selbst unter den zahlreichen Autographen des Thomaskantors, die uns bis auf den heutigen Tag erhalten geblieben sind, gibt es wenige Handschriften, die in gleichem Maße ästhetisch zu erfreuen vermögen und zugleich über den Kompositionsvorgang Aufschluß geben können, wie die Partitur des „Weihnachtsoratoriums“. Sie wird daher dem Bibliophilen und dem Musikfreund ebenso willkommen sein wie dem Wissenschaftler, dem Dirigenten und Berufsmusiker, die aus ihr studieren.

— Fordern Sie bitte den ausführlichen  
Subskriptionsprospekt an —

**BÄRENREITER - VERLAG**

## SUBSKRIPTIONS-AUFRUF

# Louis Spohr Violinschule

Faksimiledruck der Originalausgabe von 1832 mit einem Nachwort von Folker Göthel.

Bei Vorausbestellung bis zum 1. Mai  
1960 Vorzugspreis von DM 48.—.

Spohrs Schule, nicht weniger berühmt als Leopold Mozarts „Versuch einer gründlichen Violinschule“, gehört zu den bedeutendsten Unterrichtswerken, die die Geschichte des Violinspiels aufzuweisen hat, und darüber hinaus zu den eindruckvollsten Zeugnissen deutscher Musikkultur überhaupt. In einzigartiger Weise legt sie die technischen und stilistischen Grundsätze der „Spohrschen Geigerschule“ dar und bietet in zahlreichen Übungsstücken von höchstem musikalischem und technischem Wert ein ausgezeichnetes Studienmaterial zur Vorbereitung auf die Konzert- und Kammermusikwerke des Meisters. Ihre Kenntnis ist daher unentbehrlich für jeden, der sich mit dem Schaffen Spohrs näher beschäftigen will. Der Text enthält für alle Zeiten gültige ästhetische und technische Erkenntnisse, wie sie nur einem großen Meister der Geige gegeben waren. In ihm finden die menschlichen Eigenschaften Spohrs reinsten Ausdruck, die seinen Ruf als Pädagogen begründeten: größte Gewissenhaftigkeit, Verantwortungsbeußtsein und wahrer Idealismus. Der Neudruck reproduziert den schönen Stich der bei Tobias Haslinger erschienenen Erstausgabe.

**BÄRENREITER - VERLAG**



# Zum 100. Todestag FRIEDRICH SILCHERS

erscheint in Nagels Verlag Kassel im Auftr. des Schwäbischen Sängerbundes eine Ausgabe:

## Ausgewählte Werke

die von Hermann Josef Dahmen in kritisch korrekter Form für die Praxis zusammengestellt wurde. Sie enthält in erster Linie eine Auswahl der schönsten Volkslieder und Liedsätze aus Silchers gesamtem Schaffen, die, von modischem Beiwerk alter, schlecht bearbeiteter Ausgaben befreit, geeignet ist, Silchers reiches künstlerisches Schaffen aus einer weitgehenden Vergessenheit zu reißen. Die schlichte Klarheit der künstlerischen Aussage erfreut uns heute ebenso wie die Menschen vor hundert Jahren. Silchers Melodien, die zu Volksliedern wurden, machen aber nur einen Teil, wenn auch den gewichtigeren, seines Schaffens aus.

Deshalb enthält die neue, 11 Hefte umfassende Ausgabe neben Volksliedsammlungen für Männerstimmen, gemischte Stimmen, Frauenchöre und 1–2 Singstimmen auch seine zu Unrecht vergessenen Chöre, Kinderlieder, Kanons, Sologesänge mit Klavierbegleitung u. Instrumentalwerke; außerdem von H. J. Dahmen ein Lebensbild Silchers.

Vorbestellungen sind bis zum 1. August 1960 zu wesentlich ermäßigtem Preis möglich. Näheres siehe Prospekt.

**NAGELS VERLAG KASSEL**

# Neuerscheinungen

DIETRICH BUXTEHUDE

**Membra Jesu nostri** EM 981–988

Passionsmusik vom Jahre 1680 über die Bernhard von Clairvaux zugeschriebene „Rhythmica oratio“. Für Soli, 4stg. gem. Chor und Streicher. In sieben Einzelheften mit Revisionsbericht. Hrsg. Dietrich Kilian.

Bisher erschienen:

1. **Ad Pedes:** Ecce super montes. Part. 4.80  
EM 981

CARL GERHARDT

**Nun bitten wir den Heiligen Geist.** Kantate zu Pfingsten für Altsolo, 3stg. gem. Chor, 2 Violinen, Violoncello, Kontrabaß. Part. 1.60, Chorpart. —.40 EM 149

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

**Te Deum laudamus** (D-dur) für Alt, Tenor, Baß, 4stg. gem. Chor, Flöte, 2 Trompeten, 2 Violinen (Oboen), Viola, Violoncello, Kontrabaß und Orgel. Hrsg. Rudolf Elvers und Gottfried Grote. (Auff.-Dauer 25 Min.) P. 12.—, Chorpart. 1.60, Flöte —.40, Trompete I/II —.40, Violine I/II (Oboe I/II) 2.—, Viola 1.60, Violoncello/Kontrabaß 2.40 EM 509

JOSEF MICHEL

**Credo** (deutsch) „Credo, das ist: ich glaube“ für 4stg. gem. Chor und 2 Trompeten ad lib.  
**Osterruf** „Christus ist auferstanden“ für 3 gem. Stimmen und Orgel, 4 Bläser ad lib. —.40 KN 1

MANFRED SCHLENKER

**Jauchzet Gott, alle Lande.** Choralmotette für 4stg. gem. Chor und Gemeinde. 1.— EM 453

Zur Subskription:

E. T. A. HOFFMANN

**Briefwechsel.** Gesammelt und erläutert von Hans von Müller und Friedrich Schnapp. 3 Bände, die ab Sommer 1960 erscheinen: Band 1 ca. 38.—, Band 2 ca. 40.—, Band 3 ca. 36.—. Es kann nur auf das Gesamtwerk subskribiert werden. Der spätere Ladenpreis nach Vorliegen der 3 Bände wird wesentlich erhöht. EM 1421–1423

HANS JOACHIM MOSER

**Musik in Zeit und Raum.** Ausgewählte Abhandlungen. Ca. 300 Seiten und 120 Notenbeispiele. Subskriptionspreis bis zum Erscheinen (Frühjahr 1960), 18.—, dann ca. 28.— EM 1419

Ausführliche Subskriptionsprospekte für beide Werke stehen zur Verfügung.

**VERLAG MERSEBURGER  
BERLIN - NIKOLASSE**

# NEUE TASCHENPARTITUREN

## JOHANN SEBASTIAN BACH

Magnificat Es-dur BWV 243a (Dürr)  
TP 58 DM 3.60

Bleib bei uns, denn es will Abend  
werden, Kantate zum 2. Ostertag BWV 6  
(Dürr) TP 60 DM 3.—

Ein Herz, das seinen Jesum lebend  
weiß, Kantate zum 3. Ostertag BWV 134  
(Dürr) TP 55 DM 3.20

Gelobet seist du, Jesu Christ, Kantate  
zum 1. Weihnachtstag BWV 91 (Dürr)  
TP 54 DM 2.80

Gleichwie der Regen und Schnee vom  
Himmel fällt, Kantate zum Sonntag  
Sexagesimae BWV 18, Leipziger Fas-  
sung (Neumann) TP 57 DM 3.20

Nimm, was dein ist, und gehe hin,  
Kantate zum Sonntag Septuagesimae  
BWV 144 (Neumann) TP 56 DM 2.80

Unser Mund sei voll Lachens, Kantate  
zum 1. Weihnachtstag BWV 110 (Dürr)  
TP 61 DM 3.60

Drei Sonaten und drei Partiten für  
Violino solo BWV 1001—1006 (Hauß-  
wald) TP 59 DM 3.60

Sechs Brandenburgische Konzerte BWV  
1046—1051 (Bessler) TP 9 Ln. DM 16.—  
Concerto I, F-dur BWV 1046 (Besse-  
ler) TP 3 DM 2.20 / Concerto II, F-dur  
BWV 1047 (Bessler) TP 4 DM 2.— /  
Concerto III, G-dur BWV 1048 (Besse-  
ler) TP 5 DM 1.80 / Concerto IV, G-dur  
BWV 1049 (Bessler) TP 6 DM 2.50 /  
Concerto V, D-dur BWV 1050 (Besse-  
ler) TP 7 DM 2.50 / Concerto VI, B-dur  
BWV 1051 (Bessler) TP 8 DM 2.—

## HARALD GENZMER

Prolog für Orchester, TP 105 DM 12.—

## RUDOLF KELTERBORN

Streichquartett II in drei Sätzen, TP 46  
DM 4.—

## KARL MARX

Kammermusik für sieben Instrumente,  
TP 29, DM 10.—

## WOLFGANG AMADEUS MOZART

Konzert für Violine und Orchester in  
A KV 219 (Hess) TP 20 DM 3.60

Sinfonie in D KV 196/121 (Beck) TP 42  
DM 1.80 / Sinfonie in A KV 201 (Beck)  
TP 43 DM 2.50 / Sinfonie in D KV 202  
(Beck) TP 44 DM 2.50 / Sinfonie in D  
(„Pariser“) KV 297 (Beck) TP 41 DM  
4.50 / Sinfonie in C („Linzer“) KV 425  
(Schnapp) TP 16 DM 3.20 / Sinfonie in  
Es KV 543 (Landon) TP 39 DM 3.50 /  
Sinfonie in C („Jupiter“) KV 551 (Lan-  
don) TP 17 DM 3.20

## ERNST PEPPING

Tedeum für zwei Soli, Chor und Or-  
chester, TP 28 DM 12.—

Zwei Orchesterstücke über ein Chan-  
son des Binchois, TP 106 DM 12.—

## LOUIS SPOHR

Konzert für Klarinette und Orchester  
op. 26 (Leinert) TP 23 DM 9.50

Konzert A-dur für Violine und Orche-  
ster (Göthel) TP 24 DM 9.50

Nonett op. 31 (Schmitz †) TP 45 DM  
12.—

Oktett op. 32 (Uhlendorff) TP 30 DM  
15.—

Streichquartett op. 15/1 und 2 (Leinert)  
TP 21 DM 4.—

Streichquartett op. 29/1 (Leinert), TP 22  
DM 4.50

Sinfonie III c-moll op. 78 (Heussner)  
TP 27 DM 20.—

## WINFRIED ZILLIG

Konzert für Orchester, TP 102 DM 12.—

Serenade I für acht Blechbläser, TP  
101 DM 10.—

Serenade II für drei Klarinetten, drei  
Blechbläser und drei Streichinstru-  
mente, TP 103 DM 16.—

**BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK**